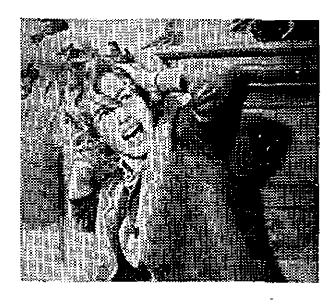
CAHIERS DU CINÉMA



143 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MAI 1963 ★ 143

NOTRE COUVERTURE



« Tippi » Hedren, dans **THE BIRDS (Les Oiseaux)** d'Alfred Hitchcock. **(Universal).**

Ne manquez pas de prendre page 53 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

MAI 1963 TOME XXIV. — N° 143

SOMMAIRE

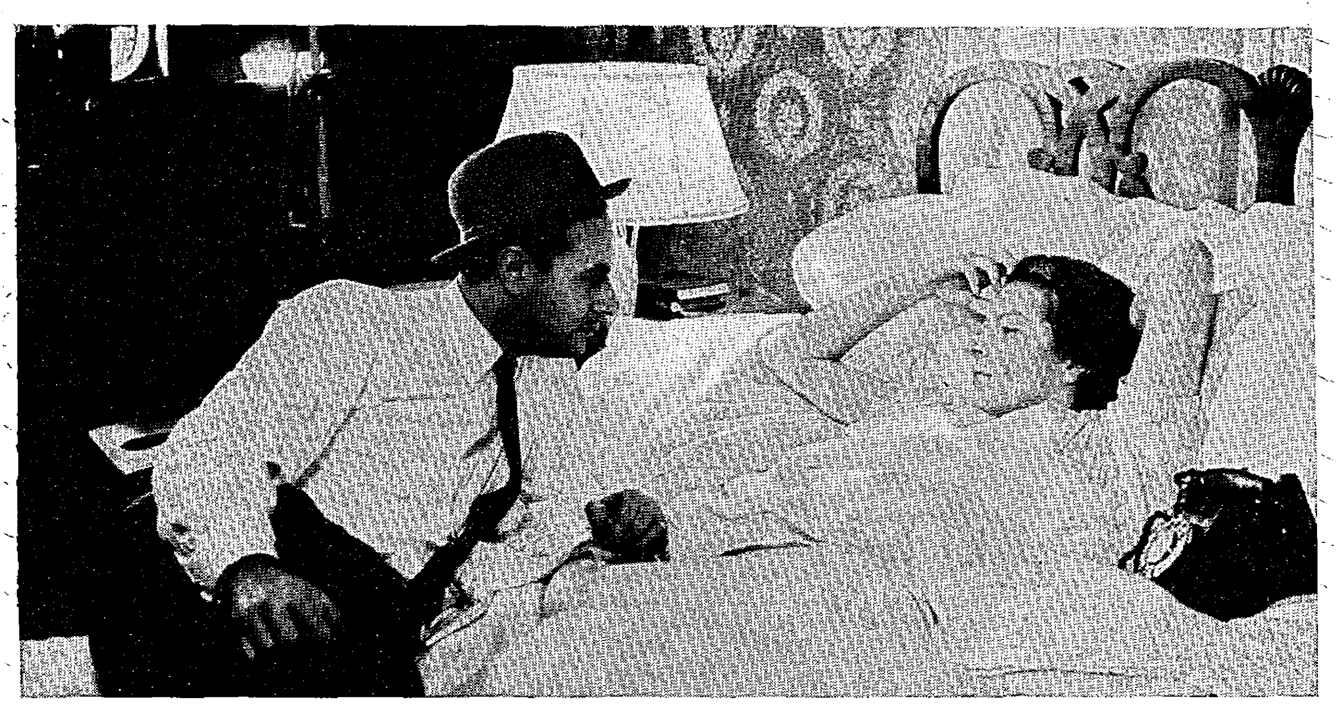
●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Stanley Donen dirige Ingrid Bergman, dans *Indiscreet.*

ENTRETIEN AVEC STANLEY DONEN

par Bertrand Tavernier et Daniel Palas

— *Vous fîtes vos débuts comme danseur ?*

— Je suis né dans la Caroline du Sud et, dès que j'eus fini mes études, j'appris la danse. A cette époque, j'allais voir tous les films de Fred Astaire (en fait, le premier film qui me marqua profondément fut *Flying Down to Rio:* je devais avoir sept ans). Puis je partis pour New York; le théâtre ne m'attirait pas plus que le cinéma, mais il était plus près, géographiquement parlant. La Californie, en effet, est à trois mille milles de la Caroline du Sud.

Auparavant, j'avais un peu travaillé au « Town Theatre ». Les représentations n'étaient pas toujours régulières. Plus tard, elles le devinrent et certaines furent réglées par Delbert Mann, mais cela longtemps après mon départ. J'étais très jeune alors... Mon Dieu... Je devais avoir six ans, huit peut être. A New York, j'obtins un poste de danseur dans *Pal Joey*. Kelly était la vedette : c'est ainsi que je fis sa connaissance et que nous devînmes amis. Il régla ensuite la chorégraphie de *Best Foot Forward* et me prit comme assistant. Je dansais et chantais un peu dans la pièce, qui était, vous le savez peut-être, mise en scène par Georges Abbott.

— *Quelles étaient les principales caractéristiques du « musical », à cette époque ?*

— C'était tout juste avant *Oklahoma*. La comédie musicale traversait une période de transition, on abandonnait de plus en plus le style des opérettes et autres revues, et déjà commençait à apparaître la notion de ballet. Mais il a fallu attendre *Fancy Free* et *On the Town*, pour qu'un style chorégraphique réellement moderne soit mis en évidence.

Nous étions alors en 1940, si mes souvenirs sont exacts. Déjà *Pal Joey* apparaissait comme fort différent des opérettes traditionnelles, notamment en ce qui concernait le héros. Pour une fois, celui-ci n'était pas un personnage très fréquentable ; il avait du charme, certes, mais aussi beaucoup de traits, de défauts que l'on n'attribue guère au jeune premier d'opérette. Le second point important, et qui représentait une nouveauté, était la présence de Gene Kelly. Maintenant, bien sûr, la pièce serait meilleure à tous les points de vue, musique, chorégraphie, mais c'était un début.

— *Le jazz avait-il alors une influence sur la musique ?*

— Oui. Oui, je crois, et cela bien qu'il n'y ait jamais eu de comédie musicale sur le jazz. Mais, à l'époque de *Pal Joey*, ne l'oubliez pas, Gershwin était déjà mort ; Jerome Kern s'était retiré. Plus tard, bien sûr, cette influence s'est accrue, mais elle était déjà très sensible.

La chorégraphie, elle aussi, s'était éloignée du style *Gold Diggers* (*Chercheuses d'or*). Dans *Oklahoma*, il y avait eu Agnès de Mille, et Jerry Robbins n'allait pas tarder à se manifester. Le style des danses devenait plus réaliste, pour autant qu'on puisse parler de réalisme dans le « musical ».

J'allai ensuite à Hollywood pour jouer dans le film *Best Foot Forward*. Puis, il y eut *Cover Girl* et j'assistai Gene qui régla la chorégraphie des numéros où il apparaissait, et seulement de ceux-là. L'un d'entre eux ne fut pas tourné par Charles Vidor : la danse de Kelly avec son double. Vidor, je ne me rappelle plus pour quelle raison — il était peut-être en vacances, car cela prend du temps de tourner un film — n'était pas sur le plateau ; aussi Kelly dirigea-t-il la séquence, et je l'assistai, tant pour la chorégraphie que pour la mise en scène.

Le cinéma n'a pas connu la même période de transition que le théâtre, car Astaire avait réussi certains numéros de facture très moderne, bien avant *Cover Girl*, et ces numéros ne devaient rien au théâtre : ils étaient spécifiquement cinématographiques. Je pense à *Fun House*, à *Bojangles ;* le film de Vidor suivait les chemins déjà tracés par Astaire. Ce n'était pas tout à fait de la routine, à cause de la présence de Kelly, mais ce ne fut pas non plus le point de départ d'expériences nouvelles ; c'était une approche très traditionnelle du genre : l'homme possédait un « night club », un grand nombre de numéros se déroulaient sur la scène... Ce n'était pas une œuvre qui brillait particulièrement par l'imagination. Cela date terriblement et cela datait lors de sa sortie.

Après... Eh bien après, je dirigeai ou aidai à diriger des séquences musicales de comédies à petit budget. J'étais sous contrat à la Columbia et, dès que l'on tournait une scène chantée ou dansée, on m'appelait et l'on me disait : « Allez voir si vous pouvez les aider à régler ces numéros. » Il n'y avait là-dedans rien que l'on pût qualifier de chorégraphie...

Le premier film important auquel je participai et qui faisait preuve de quelque ambition fut *Anchor's Aweigh*. Ce fut un gros succès. Nous avons réussi à y introduire une



Audrey Hepburn, Cary Grant et Walter Matthau, dans *Charade.*

idée qui nous tenait très à cœur, à Kelly et à moi: une danse avec des personnages de dessin animé. Le film était réalisé par George Sidney, qui s'intéresse beaucoup à tout ce qui touche la comédie musicale. Il a d'ailleurs étudié la musique et joue remarquablement bien du piano. C'est aussi un homme qui a une prodigieuse expérience du cinéma. Il a des idées sur la comédie musicale contrairement à... disons... Richard Thorpe et même Charles Vidor qui était plus intéressé par la musique classique. Oui, Sidney est un peu comme Chuck Walters. Ce dernier fut un excellent chorégraphe; il travailla dans *Best Foot Forward.*

Anchor's Aweigh comprenait trop d'éléments disparates, hétéroclites. Il y avait des séquences excellentes, mais l'ensemble ne donnait pas un chef-d'œuvre.

— *Vous avez travaillé avec Gregory La Cava ?*

— Ah, lui, c'est une autre histoire. Il réalisa un jour un film, *Living in a Big Way*, et, ce film une fois terminé, le studio décida d'introduire des numéros musicaux. Gene et moi dirigeâmes plusieurs séquences. J'en réalisai même une tout seul : dedans, il y avait un chien et des statues. Une autre fut dirigée par David Miller.

Ensuite... Donnez-moi votre filmographie... Ensuite il y eut *Killer McCoy,* qui n'avait rien à voir avec la comédie musicale; je mis simplement en place un petit numéro avec Mickey Rooney, qui ouvrait le film, et c'est tout. *The Big City ?* Je ne sais pas ce que c'est. Aucune idée. Je collaborai ainsi à un grand nombre d'œuvres dont je mettais en place les séquences chantées ou dansées, *A Date with Judie, The Kissing Bandit.*

LA RUE

La Metro voulait faire un nouveau film avec Sinatra et Kelly, à cause du succès d'*Anchor's Aweigh,* mais personne ne trouvait de sujet. Comme nous avions du temps libre, nous écrivîmes, Gene et moi, une histoire très simple, très facile à mettre en musique, *Take Me Out to the Ball Game.* Dans un sens, cela annonçait un peu *On the Town,* mais pas assez à mon gré, et le résultat final laissait à désirer. Je dirigeai certaines scènes comme « second unit director », dont un numéro avec Frank Sinatra et Betty Garrett, et j'assistai Gene, quand il mit en scène un morceau dans lequel il était tout seul. Nous avons mis en place le reste et Busby Berkeley le dirigea.

Berkeley est un nom que l'on ne peut séparer de la comédie musicale : il a collaboré à de nombreuses chorégraphies, comme celle de *Kid from Spain* de Leo McCarey, et il a signé un bon nombre de films, depuis les *Chercheuses d'or* jusqu'à la série des Judy Garland - Mickey Rooney. Il avait une incroyable aptitude à faire des choses extrêmement bizarres avec sa caméra. Parfois c'était très réussi ; en tout cas, cela sortait de la routine habituelle.

Puis, un jour, Arthur Freed, dont l'influence était immense à la M.G.M., vint nous trouver et nous demanda si nous voulions faire un fim de *On the Town,* dont les droits avaient été achetés, voici un certain temps. Nous étions follement impatients de passer vraiment derrière la caméra et nous ne laissâmes pas échapper l'occasion. Nous avons pu tenter un grand nombre d'expériences, dans ce film, aidés en cela par le sujet qui était très cinématographique. Il n'y avait ni scène, ni théâtre, simplement la rue. Mais nous ne nous sommes pas rendu compte que nous innovions. Nous ne nous sommes jamais dit : « Maintenant nous allons faire quelque chose que personne n'a jamais fait. » Nous pensions simplement que c'était *comme cela* qu'il fallait traiter, qu'il fallait concevoir la comédie musicale. C'était comme cela que nous la sentions. On avait montré avant nous des gens en train de chanter dans la rue. Lubitsch l'avait fait et Mamoulian aussi. Nous avons seulement un peu plus approfondi cette idée, afin de donner une chance égale à l'histoire, à la musique, à la danse, à la caméra, au rire, sans mettre en valeur l'un de ces éléments au détriment des autres. La comédie musicale était pour nous une question de dosage. Auparavant, elle était toujours l'esclave de l'un de ces éléments.

Dans notre enthousiasme, nous avons tourné très vite. Les répétitions de tous les numéros furent achevées en moins de huit semaines, et le tournage commença avant la date prévue.

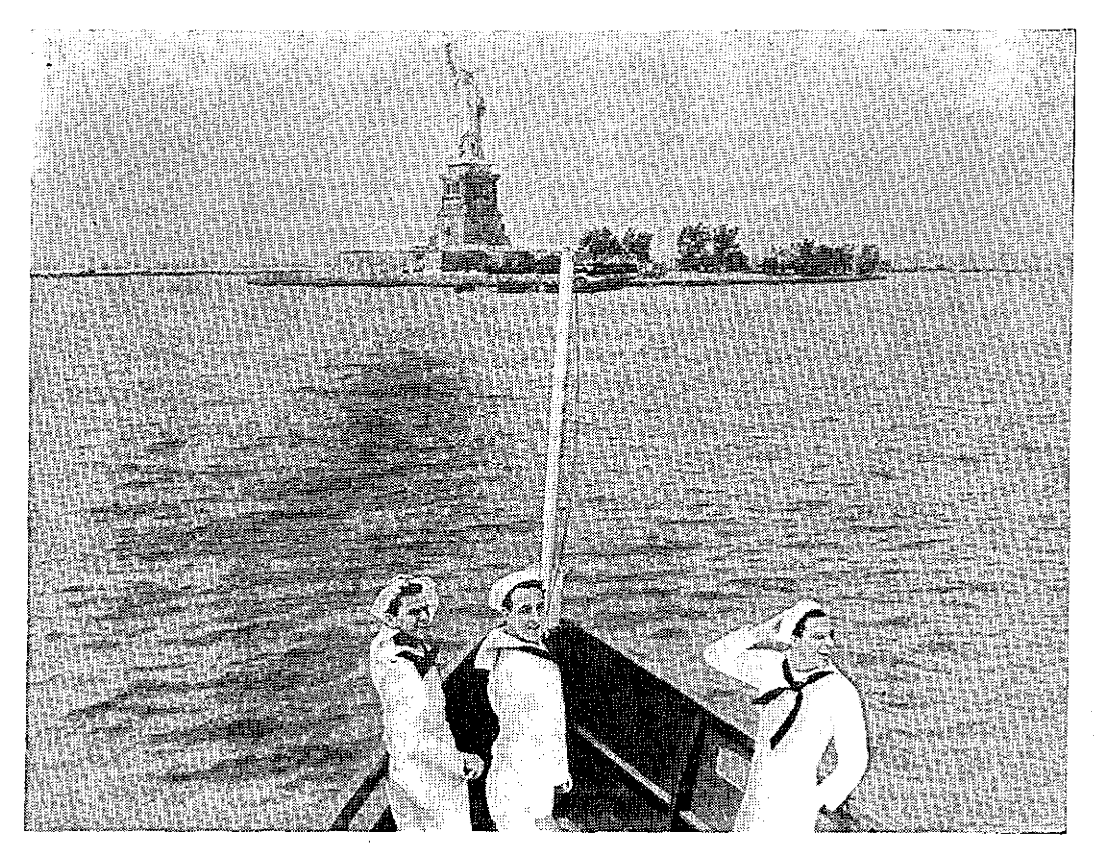
Je crois que les ballets, et en particulier celui du musée, s'intègrent bien à l'action et la font même progresser. Pour les chansons, c'est pareil. Et il me semble que le film tient bien le coup. Ce n'était pas, à vrai dire, un film de débutants. Nous étions terriblement expérimentés, à cette époque-là.

A propos, savez-vous qu'il y a la voix de Judy Hollyday dans le film ? Nous avions tourné une scène, dans laquelle une fille disait d'une voix idiote une phrase se terminant par « *and the grass is greener* ». A la projection, personne ne rit. Nous étions persuadés que la phrase, la façon de la dire était drôle, mais l'échec fut total. Judy nous dit alors : « *Laissez-moi doubler cette phrase.* » Et le résultat fut merveilleux.

— *Dans* On the Town, *apparaît déjà votre prédilection pour les trios ?*

— Oui, c'est vrai. Je crois qu'il est excellent pour une comédie musicale d'avoir plusieurs personnages principaux, comme dans *On the Town, Give a Girl a Break, It's Always Fair Weather.* On peut trouver des gags supplémentaires, faire rebondir l'action, faire intervenir les comparses dans une action importante. Là encore, le précurseur est Fred Astaire qui a réussi de merveilleux numéros avec Burns et Allen, notamment dans *Fun House.*

Aussitôt après *On the Town,* je tournai *Royal Wedding* (*Mariage royal*). Je ne l'ai pas vu depuis longtemps, mais il ne fait pas partie de mes films préférés. Je suis gêné par

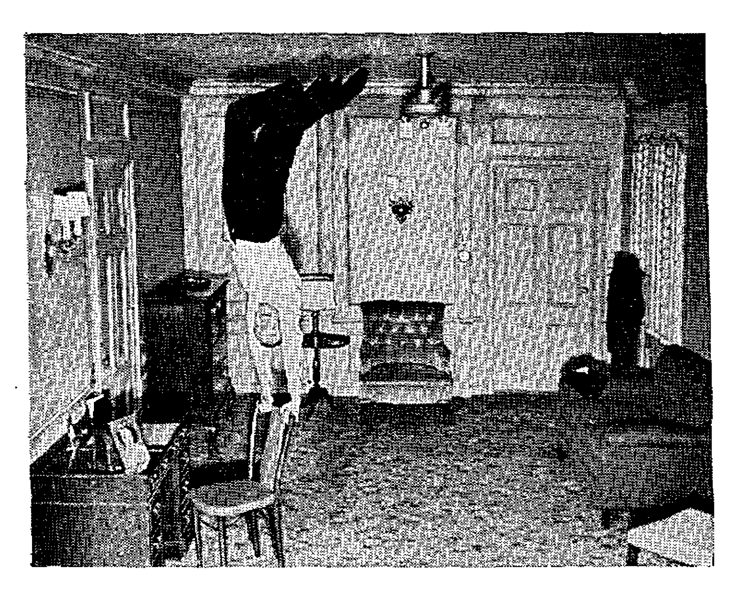


Frank Sinatra, Jules Munshin et Gene Kelly, dans *On the Town.*

l'aspect conventionnel... comment dire, « comédie musicale avec numéros sur scène ». Certains sont excellents « *Every night at seven* », « *How could you believe me...* » en particulier. Oui, j'aime bien ces chansons, et aussi certaines danses, comme le ballet perturbé par le tangage et la danse d'Astaire au plafond de sa chambre. Contrairement à ce que vous pourriez croire, cette séquence a été tournée très vite. Tout était fondé sur le principe de ces attractions de foires, qui tournent et vous empêchent de tomber. La pièce tournait lentement, le plancher devenait le plafond. La caméra était à l'intérieur, et le chef opérateur était attaché à l'un des murs.

Ce fut surtout difficile pour Fred, qui devait travailler ses pas pendant que l'ensemble tournait. J'ai filmé cela en une demi-journée, après avoir beaucoup répété.

Dans *Royal Wedding,* je suis gêné par le trop grand nombre de mouvements de caméra : ils vous distraient de l'essentiel. A l'époque, je ne connaissais pas d'autres moyens de tourner une difficulté. Hop, je descendais... et puis je remontais. C'était souvent très compliqué du point de vue technique, et ce n'était pas forcément la meilleure solution. Je ne referais pas la même chose, maintenant. Ne vous trompez pas : j'adore les mouvements d'appareil, à condition qu'ils soient reliés, intégrés à quelque chose, qu'ils aient un sens, une efficacité réelle, qu'ils servent à amplifier, à mettre en valeur un mouvement, un pas de danse, mais faire bouger la caméra simplement pour le plaisir, cela non...



La danse d'Astaire au plafond de sa chambre, dans *Royal Wedding*.

Souvent, quand la caméra bouge, je trouve que rien ne se passe plus sur l'écran : j'éprouve cette sensation dans *Royal Wedding* et un peu dans *Deep in My Heart*.

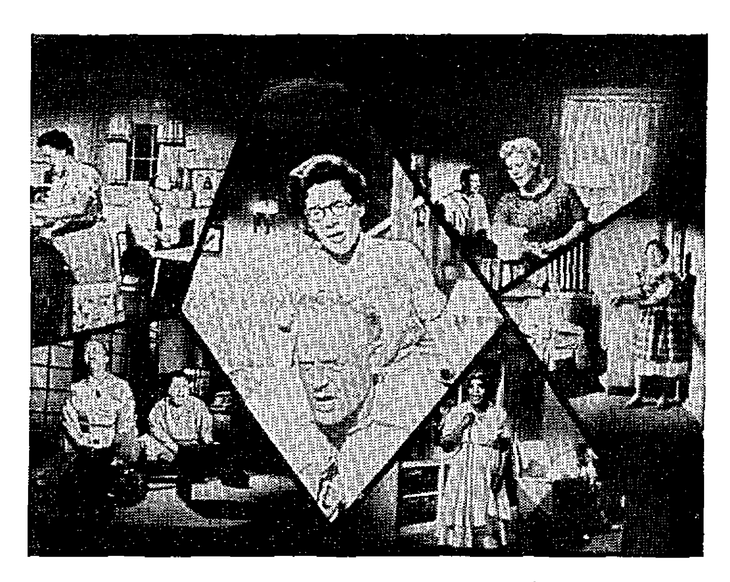
Mais j'aimais bien, dans le premier film, Jane Powell, qui fut merveilleuse dans *Seven Brides for Seven Brothers* (*Les Sept Femmes de Barberousse*). Je sais que beaucoup de gens n'aiment pas sa voix; le soprano n'est pas un timbre particulièrement populaire. Moi, je l'adore. Je trouve qu'elle est aussi bonne comédienne, que bonne danseuse ou chanteuse et, franchement, je n'aurais trouvé personne d'autre pour ce rôle.

TRUQUAGES

— *Dans* Royal Wedding, *vous divisiez l'écran en deux pour la première fois ?*

— Oui, avec Keenan Wynn jouant deux jumeaux. Cela me plaît beaucoup, mais je ne peux plus décemment m'en servir, à moins de renouveler entièrement le procédé. Oui, j'ai beaucoup employé le « split screen ». La dernière fois, c'était dans *The Grass Is Greener* (*Ailleurs l'herbe est plus verte*) et jamais plus je ne m'en servirai comme dans ce dernier film. J'aime bien la façon dont je l'ai utilisé dans *Damn Yankees* : cela s'intégrait à un numéro musical. Mais refaire une conversation téléphonique en séparant encore l'écran en deux, cela jamais !

Je ne suis pas le premier à m'être servi du « split screen ». Je me souviens que, tout enfant, je voyais dans les premiers parlants un personnage dans le bas de l'écran et, dans le haut, un téléphone qui sonnait. Dans *Cover Girl*, nous avons tenté quelque chose d'approchant, lors de la fameuse danse de Kelly avec son double. C'était même plus compliqué, parce que la caméra devait bouger, et tout le monde nous disait que l'on ne parviendrait jamais à faire bouger l'appareil chaque fois de manière identique. « Nous allons pouvoir le faire ! », nous sommes-nous écriés. « Comment ? » ont demandé les techniciens. Parce que, le « play back » se déroulant à une vitesse constante, il suffisait de mettre au point une sorte de diagramme avec les places que devait prendre Kelly et



Le « split screen », dans *Damn Yankees.*

le moment où il devait les prendre. Si Gene, durant le « play back » se plaçait au moment indiqué à la place indiquée, et qu'il se trouvait un peu plus loin à un moment bien précis, le mouvement de caméra devait être identique au premier. Cela, nous l'avions répété afin que les gestes soient synchronisés. La plupart du temps les deux mouvements sont identiques. Parfois, on peut sentir une légère différence, mais très minime.

— *Vous avez mentionné tout à l'heure* Deep in My Heart; *nous pensons qu'il s'agit de votre meilleur film...*

— Comment pouvez-vous penser cela ? C'est une mauvaise histoire. Je n'aime pas beaucoup ce genre de biographie où l'on inclut des numéros se déroulant sur scène et je n'aurais certainement pas pleuré pour faire ce film. Mais un homme appelé Roger Edens, avec qui j'avais déjà beaucoup travaillé, devint producteur à la M.G.M. et on lui donna à produire une biographie musicale de Sigmund Romberg. Il me demanda si je voulais la diriger et, comme j'avais toujours souhaité travailler avec lui, j'acceptai. Mais franchement, ce n'est pas un sujet que nous aurions choisi, Roger ou moi.

Nous l'avons traité du mieux que nous avons pu. D'ailleurs je ne déteste pas la musique de Romberg : il y avait même une chanson qu'Helen Traubel chante dans un « night club », qui est une très grande chanson : « *Softly as a morning sunrise.* » Oui, elle est formidable. Et j'aime beaucoup aussi « *Lover come back to me* » chanté par Tony Martin. Non, je ne crois pas que l'on puisse critiquer la musique : elle était inhérente au sujet. C'était l'histoire d'un homme qui a composé *Maytime* (j'aime d'ailleurs beaucoup cette séquence avec Jane Powell) et il fallait restituer sa musique avec honnêteté. C'est plutôt le sujet qu'il faut critiquer. Ce genre de film est démodé.

J'ai mis en place et chorégraphié la plupart des numéros, à l'exception de celui d'Ann Miller et du ballet avec Cyd Charisse. Certains sont réussis : celui de Kelly, la chanson d'Howard Keel, mais ce que je préfère, c'est la performance de José Ferrer : il n'a jamais été meilleur que dans la séquence « *Jazz a doo* ». Ouah... C'était merveilleux ! Il avait joué au théâtre des pièces dans ce style, « *La Marraine de Charley* », par exemple. Nous avons répété cette séquence plusieurs semaines, deux, trois, je ne m'en souviens pas, et

je la filmai en plans très longs. Il chantait très bien aussi et aurait pu jouer du piano, mais il était doublé par Roger Edens, je crois.

— *Que pensez-vous du discours final prononcé par Romberg ?*

— Il est trop larmoyant à mon goût. Bien sûr, Romberg a raison et ce qu'il dit sur la musique, sur sa musique, n'est pas faux, dans la mesure où l'on peut croire quelqu'un, quand il se met à vous expliquer qu'il a fait telle ou telle chose pour telle ou telle raison... Enfin, vous me donnez envie de revoir le film.

— *Nous ne connaissons pas* Love Is Better Than Ever.

— Vous ne l'avez pas vu ? Ce n'est pas une très grosse perte. C'était une petite comédie avec Elisabeth Taylor, dont l'histoire était très amusante : une satire d'une petite ville américaine et en particulier d'un cours de danse. Il y avait beaucoup d'humour, des scènes avec des petits enfants qui dansaient, des drapeaux américains, bref beaucoup d'idées drôles plutôt que subtiles. Le scénario avait été écrit par la femme de Jay C. Flippen, qui avait été professeur dans l'une de ces écoles ; elle savait donc mille détails amusants sur la vie dans ces établissements que moi aussi, d'ailleurs, je connaissais bien.

Je disposais d'un grand nombre d'enfants âgés de quatre ans et plus, et vous ne pouviez jamais prévoir ce qu'ils allaient faire la minute d'après. Ils pouvaient tout aussi bien se mordre l'oreille, se pincer, se tordre le nez. J'avais plusieurs caméras que je laissais tourner, et cela donna des résultats hilarants.

— *C'était un peu le même genre de comédie que* Fearless Fagan ?

— Dans un sens oui. Toutes deux étaient des comédies en noir et blanc à petit budget, mais je crois que *Love Is Better Than Ever* était plus drôle que *Fearless Fagan* (*L'Intrépide*), beaucoup plus drôle. La mise en scène était plus en rapport avec l'histoire. Son style s'adaptait parfaitement au sujet. Tandis que *Fearless Fagan*, qui était une histoire vraie parue dans LIFE, souffrait de quelques exagérations : le lion se promenant dans le dortoir des filles, c'était drôle, très drôle, mais dans le style des Keystone Cops et non dans le style de l'histoire. On était entre deux chaises, ni du côté de la comédie réaliste, ni du côté des Keystone Cops. Le film souffrait de cet aspect disparate. Le scénario était pourtant de Charles Lederer, qui a écrit des histoires qui sont parmi les plus amusantes qu'on ait jamais publiées et son script suivait d'assez près la réalité. Cela tourne autour d'un type qui s'est lié d'amitié avec un lion et, quand il doit accomplir son service militaire, l'animal le suit et provoque quelques perturbations dans l'Armée. Le lion que nous avions, le vrai Fagan, était assez pitoyable. Aussi en avions-nous choisi un autre, plus jeune, qui était adorable. Mais nous avions dû fabriquer une crinière artificielle, parce qu'il était trop jeune et souvent, quand il avait à tourner la tête, celle-ci tournait, mais non la crinière qui restait dans la même position, ou qui glissait, se transformant en moustache.

— *Il y avait une très bonne chanson, chantée par Janet Leigh !*

— Tiens, je l'avais oubliée. Ah ! Si, c'est vrai ! Je m'en souviens maintenant ; elle faisait un petit numéro pour les soldats. Mais c'était une chanson de Gershwin, tirée de *Girl Crazy*... « *Treat me rough* », c'est cela n'est-ce pas ? (*il chante*). Je trouve que Janet Leigh est une actrice formidable. Dans *Psycho*, elle était superbe. J'ai failli lui écrire une lettre, tellement elle m'avait bouleversé. D'ailleurs je trouve *Psycho* sublime ; c'est sûrement le meilleur Hitchcock, qui pourtant a fait un certain nombre de films diablement bons.

SATIRE

— *Pensez-vous que* Singin' in the Rain *marque une progression par rapport à* On the Town ?

— Oui, je préfère *Singin' in the Rain* à *On the Town*. C'est plus parfait, plus beau et plus drôle. C'était, je pense une très bonne idée de faire un film sur la période de



Le « Broadway Ballet » dans *Singin' in the Rain.*

transition entre le muet et le parlant. Là encore, c'est Arthur Freed qui nous convoqua, Gene et moi, ainsi qu'Adolph Green et Betty Comden et nous dit : « Si l'on faisait une comédie musicale en nous inspirant d'un vieux film de Jean Harlow ? » Finalement, après bien des palabres, on décida de tourner un film sur cette merveilleuse période qu'est la fin du muet. La M.G.M. ayant acheté les droits de plusieurs chansons d'Arthur Freed, nous avons essayé d'en utiliser le plus grand nombre. Ainsi au départ, nous ne disposions d'aucune ligne directrice ; aucune vedette prévue, si ce n'est Kelly. Le seul point que nous avions en commun était notre passion du cinéma et notre amour pour les films de cette époque que Comden et Green connaissent particulièrement bien. Leurs scénarios sont entièrement originaux, chose rare dans la comédie musicale où l'adaptation est, à peu près, de règle. Ils ont également une admirable connaissance de leur spécialité, ils sont très musiciens et ont collaboré à un grand nombre de spectacles, de « shows ». Ils ont même travaillé dans des cabarets. Pour tout ce qui touche à ce genre, leur sensibilité est immense. Nous avions parlé de ce sujet maintes et maintes fois, et j'étais resté un certain temps sans les voir. Puis, un beau jour, ils m'apportent leur scénario. Je n'oublierai jamais ce jour... C'était un extraordinaire scénario.

— *Les scénarios de vos comédies musicales sont toujours très travaillés ?*

— Oui, oui; je trouve qu'on les néglige trop d'habitude. J'ai toujours cherché des sujets originaux, intéressants. Le meilleur est celui de *It's Always Fair Weather* (*Beau fixe sur New York*). La plupart du temps, je collabore de très près à l'élaboration du

scénario, surtout dans *Deep in My Heart, Seven Brides for Seven Brothers, Indiscreet, Funny Face. Singin' in the Rain* est vraiment le produit d'un effort collectif. Tout le monde s'y mit : Arthur Freed, Roger Edens, Comden, Green, Kelly et moi-même. Nous avons tous travaillé très fort et je n'arrive plus à attribuer telle ou telle idée à une personne bien déterminée. Qui est le responsable de l'idée de *Broadway Ballet ?* Peut-être moi, peut-être Kelly... Nous ne nous sommes pas moqués des vieux films, nous les aimions trop pour cela. Nous avons fait quelques plaisanteries sur les premiers parlants, *Scarface* par exemple, et sur un certain style de films, plutôt que sur un film en particulier. Vous vous souvenez de la séquence Nelson Eddy - Jeannette MacDonald, quand ils chantent tout près l'un de l'autre avec le micro qui fait un bruit terrible. Et aussi du numéro avec les filles habillées à la 1925, où nous esquissions une satire des Goldwyn Girls.

— *Mais le film de cape et d'épée muet n'est-il pas une version muette des* Trois Mousquetaires *de George Sidney ?*

— Nous avons utilisé une partie du film de Sidney, quelques plans, mais nous avons ajouté le reste. Nous l'avons un peu embelli, dans l'escalier notamment. C'était très drôle, moins cependant que la séquence de l'accident d'avion dans le garage, celle où Kelly joue les cascadeurs, la scène du micro dont je vous ai déjà parlé, et enfin le numéro de Donald O'Connor : « *Make them laugh.* » C'était un thème très proche d'un air du *Pirate* de Minnelli, trop proche même. J'aime beaucoup aussi la danse dans le studio, qui était très douce, très agréable, la chanson était fort bonne d'ailleurs. Il y a un autre air que j'adorais et que nous avons dû couper : « *You are my lucky star.* »

— *Mais on l'entend dans le film...*

— Oui, par Kelly, à la fin, avec Debbie Reynolds. Mais elle le chantait aussi toute seule dans un immense studio désert, devant une photo géante de Kelly. Dans *Deep in My Heart,* également, on me coupa une séquence musicale. C'était très court, mais très drôle ; on voyait des tas de filles dont le vêtement se composait des symboles nationaux de leurs pays : le moulin pour la Hollandaise, par exemple. Au milieu, se trouvait Esther Williams, avec un gigantesque drapeau américain, et la chanson disait à peu près ceci : « *J'aime bien la Française, j'aime bien la Hollandaise, mais de toutes les filles, celle que je préfère, c'est la fille américaine.* »

— *Vous semblez énormément apprécier la satire...*

— Savez-vous ce que Sam Goldwyn donnait comme définition de la satire : « *La satire est une comédie dont le public ne rit pas.* » Moi, j'adore la satire. Tous mes films ou presque sont une satire de quelque chose, de quelqu'un, d'un mode de vie, d'une façon de concevoir l'art. Cela m'empêche de tomber dans le sentimentalisme. Je déteste la sentimentalité.

Dans *Singin' in the Rain,* il y a une scène satirique, qui est reprise malheureusement de *On the Town,* où elle est, à mon avis meilleure. Je dis malheureusement, bien que cette ressemblance soit fortuite, parce qu'il est dommage de se répéter, même inconsciemment... Dans *On the Town,* c'est la séquence où l'on voit des night-clubs différents, mais avec toujours le même numéro, la même chanson. Quand on arrivait au cabaret chinois, c'était merveilleux. Dans *Broadway Ballet,* le long ballet de *Singin' in the Rain,* nous avons repris un peu la même idée, mais la satire portait moins ; c'était moins efficace, moins comique. Mais c'est le genre d'idée que j'adore.

Au fait, saviez-vous que, dans *Singin' in the Rain,* quand Debbie Reynolds double Jean Hagen, en réalité, c'est Jean Hagen qui double Debbie ?

— Give a Girl a Break *est le chef-d'œuvre de la comédie musicale traditionnelle et...*

— Justement, c'est ce qui me gêne : le côté traditionnel.

— *Mais les meilleurs films américains reposent sur un respect de la tradition.*

— Ça, je ne le sais pas ; je ne suis pas très satisfait de *Give a Girl a Break.* Je n'étais pas très content de refaire une comédie musicale où les ballets devaient se dérouler sur la scène d'un théâtre ; je n'aime pas ce genre de « background ». On l'a trop utilisé. Cela me



Ann Miller, dans « It », extrait d' « Artists and Models », un des numéros de *Deep in My Heart.*

rendait nerveux. Bien sûr, c'était moins traditionnel que *Royal Wedding* et, contrairement à ce dernier film ou je n'étais arrivé qu'à la fin des répétitions, je pus travailler dès le début Je surveillai de très près la forme du film, sa technique, sa construction et j'assurai la chorégraphie d'une partie des danses. Gower Champion s'occupa des numéros dans lesquels il figurait, et je travaillai sur les autres, notamment sur le ballet avec Bob Fosse et Debbie Reynolds, *State of Our Union.* Cependant, il y en a un que je n'aime guère : celui de Gower et de Marge parmi les barres de fer.

CHOREGRAPHES

— *Quelle différence y a-t-il entre des chorégraphes comme Gower Champion, Bob Fosse et Michael Kidd ?*

— Tous trois sont des chorégraphes extrêmement talentueux, qui tous sont devenus metteurs en scène, tant au cinéma qu'au théâtre. Gower Champion monta *Bye Bye Birdie* au théâtre ; Bob Fosse, *Pajama Game.*

— *Ce n'était pas Jerome Robbins ?*

— Robbins signa, mais c'est Bob qui conçut la majeure partie de la chorégraphie. Comme c'était la première fois qu'il avait une telle responsabilité au théâtre, on n'osa pas miser uniquement sur son nom et on fit appel à Robbins qui régla notamment le ballet : « *Seven and a half cents.* »

Michael Kidd a fait un film, Gower aussi d'ailleurs. Michael est plein d'humour, Gower de jeunesse, Bobby de charme ! Michael travaille beaucoup plus dans la chorégraphie athlétique ; il pourra être aussi drôle que Bob Fosse, mais de manière plus physique : il a réussi, dans la version théâtrale de *Lil Abner,* des danses qui sont parmi les plus belles que j'aie jamais vues. Ce peut être aussi un acteur remarquable, comme dans *It's Always Fair Weather.* Il est plus réaliste que Gower Champion, qui essaye parfois d'atteindre au lyrisme, et que Bob Fosse dont les grandes qualités sont la gentillesse et la douceur. Je ne sais pas duquel je suis le plus près ; peut-être d'un mélange de Bob Fosse et de Michael Kidd. J'aurais voulu travailler avec Jerome Robbins, j'admire énormément *West Side Story,* mais l'occasion ne s'est jamais présentée.

Pour en revenir à *Give a Girl a Break,* je crois, si mes souvenirs sont exacts, que c'est une œuvre où de nouveau j'ai failli utiliser le « split screen » ; vous y avez échappé de justesse. Je crois qu'il n'y a qu'un seul plan où l'écran est divisé. J'aime bien certaines séquences, mais je me souviens mal de l'ensemble de ce film.

CINEMASCOPE

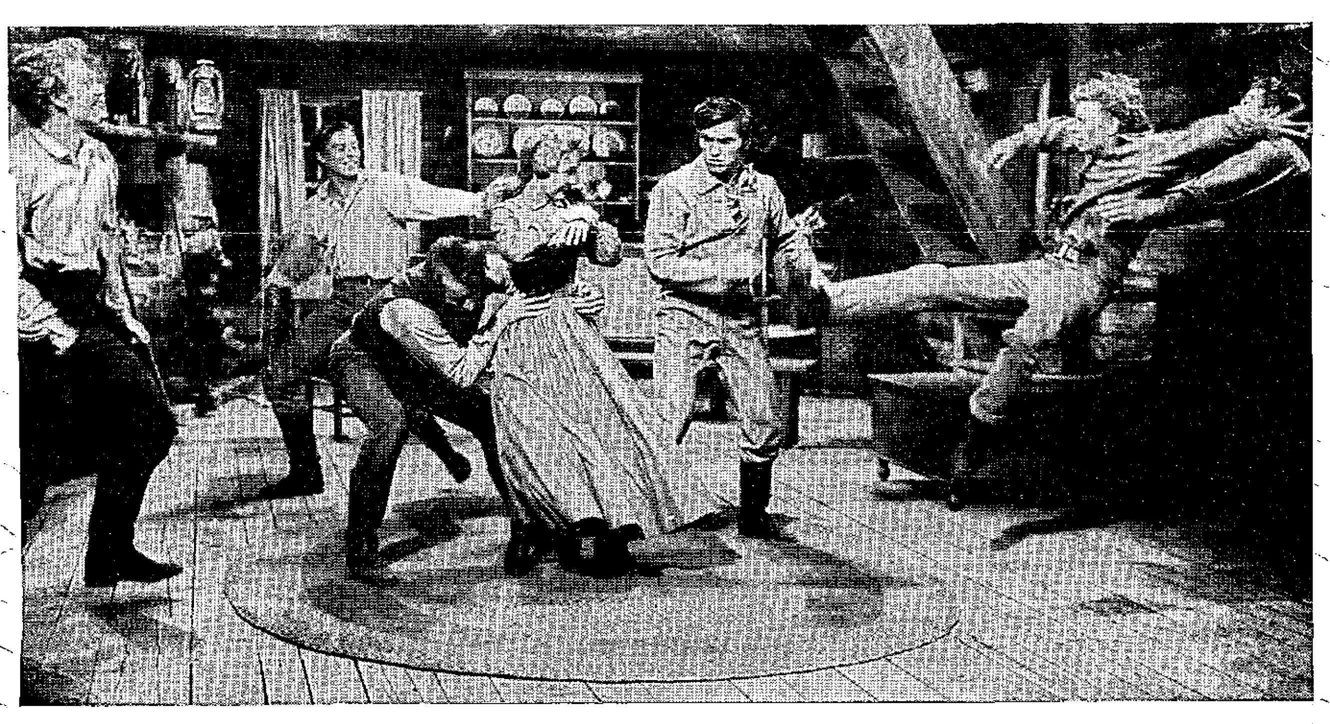
— Seven Brides for Seven Brothers *était, au contraire, un scénario original ?*

— Oui. Comme *Singin' in the Rain,* cela n'avait jamais été monté au théâtre. Nous avons adapté une nouvelle de Stephen Vincent Bennet, *Sobbin Women,* à la différence que, dans son histoire, c'était la fille qui incitait les hommes à kidnapper les femmes. Cela nous donna en quelque sorte le troisième acte. J'aurais voulu que le film s'appelât *Sobbin Women.* C'est mieux que *Seven Brides for Seven Brothers* ou que *Les Sept Femmes de Barberousse.*

Pour la première fois, j'utilisai le cinémascope. C'était aussi le premier cinémascope de la M.G.M. J'adore voir un film en scope, mais je déteste le tourner. C'est très difficile, cela pose maints et maints problèmes, mais une fois fini, le résultat peut être formidable. Là, nous pouvions facilement l'utiliser, car nous avions constamment une dizaine de personnes dans le champ, davantage même. Quand on demanda à George Stevens ce qu'il pensait du scope, il répondit : « *C'est idéal pour les photographies de fin d'année !* »

Je crois avoir bien utilisé les possibilités de ce format, notamment dans la chanson « *Wonderful day* », quand Jane Powell chante devant Howard Kell. Malheureusement, les points faibles du film ce sont les décors. J'aurais voulu tout tourner en extérieurs, comme pour le début, mais les conditions atmosphériques nous forcèrent à finir en studio. Nous eûmes beaucoup de problèmes ; il neigeait lors des scènes de printemps. Tout était vert pour les séquences hivernales. Le tournage en studio fit parfois du tort à la photographie de Folsey, qui est moins bonne, et cela se comprend, dans ces scènes-là. Mais l'ensemble est très réussi : je disposais d'excellents danseurs, d'une remarquable partition musicale. Toutes les chansons sont formidables, mais j'ai un faible pour « *Goin co' tin* », pour « *When you marry in june* ». J'aime beaucoup le principe de la chanson illustrée par de très nombreux plans. C'est ce que l'on appelle une chanson de calendrier, vous savez. J'avais une idée un peu analogue pour « *Spring, spring, spring* ». Je voulais montrer des fleurs en train d'éclore, la neige qui fondait, des plantes qui naissaient, bref, à partir de cette chanson, tourner un hymne à la naissance de la vie, de la nature, mais c'était trop compliqué et coûtait trop cher. Dommage ! Je tenais beaucoup à cette idée...

Je crois cependant que ma séquence préférée, celle que je revois avec plaisir, est celle du pique-nique. C'est formidable ! J'ai d'ailleurs beaucoup travaillé les scènes de



Jane Powell, dans *Seven Brides for Seven Brothers.*

comédie pure ; la première journée de Jane Powell, le réveil des sept frères sont des moments, à mon sens, très drôles.

— It's Always Fair Weather *est une œuvre extrêmement différente, et très originale...*

— Oui, je crois même qu'elle était trop originale. Les gens ont été surpris. Visiblement, ils ne s'attendaient pas à ça. Le film fut un échec complet. Ils venaient voir une comédie musicale, légère, amusante, et nous leur avons donné une œuvre dramatique, souvent très drôle mais la plupart du temps très amère. Quel sujet ! J'ai été enthousiasmé par le scénario, à la fois subtil et virulent, et j'ai adoré tourner ce film. Il y a des scènes qui sont d'une amertume rarement atteinte : je pense au grand numéro de Dan Dailey, si comique et pourtant presque insoutenable. J'aime bien aussi l'utilisation du *Beau Danube bleu,* la satire de la télévision américaine et le combat final. Tout était dérision dans ce film, et le ton en devenait presque complètement cynique. Le titre même est satirique : il est tiré d'une célèbre chanson : « *It's always fair weather, when good fellow get together* ». C'était très ironique.

Je crois que le thème central, cette rupture totale qui existe entre la vie civile et la vie militaire, cette amitié qui semble construite sur du vent, était très important.

Kiss Them for Me traite du même sujet ; lui non plus n'obtint aucun succès. Mais je crois que c'était un film qui est venu trop tard. Ce problème n'intéressait plus les spectateurs. Nous aurions dû le faire plus tôt, cinq ans plus tôt. Tel quel, c'est un film qui me tient très à cœur et que je trouve réussi du moins dans sa première partie. J'adore toutes les séquences du début. Ensuite, l'action piétine et je crois que je me suis un peu répété. Mais finalement, c'est une œuvre très désenchantée, faussement joyeuse.

— It's Always Fair Weather *a été tourné avec un budget minime, nous a dit Kelly.*

— Mais non, mais non. C'était moins élevé comme budget que *Singin' in the Rain,* mais plus important que *Seven Brides for Seven Brothers.* Je ne comprends pas pourquoi il vous a dit cela. Nous avons pu faire tout ce que nous avons voulu, pour ce qui est des numéros musicaux. Le meilleur, je crois, est le ballet avec Cyd Charisse et tous les boxeurs. Nous pensions intercaler une autre danse de Cyd, au moment où Gene va la chercher, dans le magasin de couture, mais finalement nous avons renoncé. C'est peut-être dommage.

PHOTOGRAPHIE

— Funny Face *marque une approche totalement différente de la comédie musicale.*

— Oui. *J'adore ce film* (1). De toutes les comédies musicales que j'ai tournées, ce n'est peut-être pas la meilleure, mais celle que j'aime le plus. Ce qui m'excita surtout, ce fut de faire un film sur un photographe, sur la photographie. Je me suis plongé là-dedans avec délices et je devins le grand ami de Richard Avedon. Je le connaissais à peine, quand Roger Edens, encore lui, acheta une histoire, qui était une pièce non montée et qui tournait plus ou moins autour de la vie d'un photographe de mode. Elle avait été écrite par quelqu'un qui connaissait très bien Dick Avedon. Quand il me proposa ce sujet, je dis : « D'accord, mais pourquoi ne pas prendre Avedon lui-même ? »

Avedon joua un très grand rôle dans l'élaboration plastique du film. Non pas tant sur le plan des idées : le ballet dans la chambre noire ne vient pas de lui par exemple. Mais sur celui de l'atmosphère, aussi bien dramatique que visuelle. Il nous donna des tas de détails sur les photographes de mode, car nous voulions retrouver la véritable atmosphère de la haute couture, prendre le contre-pied des habituelles descriptions hollywoodiennes — même si cette mode vous paraît vue par Hollywood. En tout cas, pour toute cette volonté de réalisme, Dick nous fut d'un grand secours. Il collabora également très étroitement à tout ce qui concerne l'aspect photographique, l'emploi des filtres, le travail sur la couleur. J'ai toujours été fasciné et passionné par toutes ces questions techniques et je me suis très bien entendu avec Dick. On commença par nous donner un matériel imposant, des techniciens très compétents, afin que nous puissions nous livrer en toute quiétude à nos expériences, mais le résultat fut catastrophique. Aussi décidâmes-nous, Avedon et moi, de nous livrer à nos recherches tout seuls, avec un matériel moins encombrant. Je crois que la photographie de *Funny Face* était superbe et techniquement extraordinaire. Et les trucages, l'emploi des filtres n'étaient pas gratuits. Cela s'adaptait parfaitement au sujet, qui était à la fois léger et important, drôle et grave. C'était en quelque sorte l'histoire de la lutte entre la simplicité et la sophistication. La fin correspondait exactement, sur le plan plastique, à ce que j'avais voulu et je l'aime beaucoup.

Je voulais à toute force Audrey Hepburn. Mais Roger et moi étions « Metro » et elle « Paramount » et la M.G.M. ne put arriver à s'entendre pour la prendre temporairement sous contrat. Aussi abandonna-t-on momentanément le projet. Comme il me tenait à cœur, je convainquis la Paramount de racheter notre contrat à la Metro et de racheter le script. Ce qui fut fait. Audrey, et je parle en connaissance de cause, est une remarquable danseuse et ce fut un plaisir que de la diriger. Kay Thompson était prodigieuse.

— *Le ballet d'Astaire avec le parapluie est réglé entièrement par lui ?*

— Oui, comme le ballet dans la salle de gymnastique de *Royal Wedding.* Dans tous ses films, Astaire se réserve un numéro et en règle la chorégraphie. Personne d'autre ne pourrait faire mieux que lui. La seule chose terrible avec Fred, c'est qu'il n'aime pas sa façon de chanter. Moi je trouve qu'il est merveilleux. Un jour, il m'apporta une série d'enregistrements et me dit : « Tiens, c'est la musique de mes vieux films. » Je passai des heures extraordinaires à écouter cette musique, mais ce qui m'étonna, c'est qu'il n'y

(1) En français dans le texte.



Kay Thompson et Audrey Hepburn, dans *Funny Face.*

ait aucune chanson. Quand je lui en demandai la raison, il me répondit qu'il les avait coupées lui-même, car elles ne lui plaisaient plus. J'ai cru que j'allais devenir fou. Moi, j'écouterais éternellement Astaire dans *Funny Face,* la manière dont il interprète certains airs très connus de Gershwin... Il n'y avait guère qu'une ou deux nouvelles chansons dans ce film, qui d'ailleurs avaient été écrites par Roger Edens et Lennie Hayton.

On a dit beaucoup de choses très absurdes sur ce film, notamment qu'il s'attaquait à la philosophie, aux intellectuels, ce qui est grotesque. Si j'avais voulu attaquer les intellectuels, je n'aurais pas montré de personnage comme celui qu'interprète Michel Auclair. Il n'a rien d'un philosophe. Et pourquoi, moi, j'attaquerais les philosophes, les intellectuels ? Je n'ai rien contre ces gens-là. Au contraire, je les lis. Ils me passionnent, je ne vais pas les critiquer. J'attaquais les faux intellectuels, les escrocs, les philosophes de bas étage.

— *Dans* Pyjama Game (Pique-Nique en pyjama) *vous retrouviez George Abbott ?*

— Oui, et Abbott, lui, retrouvait le cinéma. En effet, il y avait bien longtemps qu'il n'avait réalisé un film. *Pajama Game* est une adaptation très fidèle d'une pièce qu'il monta à Broadway. Nous avons tourné le film très vite sans bouleverser la structure de la pièce,

mais le résultat me semble très bon. J'aime beaucoup *Pajama Game*. C'est une œuvre très rapide, pleine d'idées, de verve. Et plastiquement je crois que c'est très beau. Je disposais de ce très très grand chef opérateur nommé Harry Stradling. Par exemple, toute la séquence du pique-nique a été filmée sans projecteurs, uniquement avec la lumière naturelle.

— *Vous vous préoccupez beaucoup de la photographie dans vos films et l'on retrouve des constantes : ainsi le numéro* « Steam heat » *de* Pajama *ressemble à* « Clap your hands » *de* Funny Face *et à...*

— A un numéro de *Damn Yankees*, « *Two lost souls* », c'est vrai. Je suis content que vous me disiez cela. J'accorde en effet une importance énorme à la photographie et je surveille de très près son aspect plastique. Surtout depuis *Funny Face*. La photographie de Stradling me plaît, parce qu'elle est vigoureuse, dépourvue d'afféterie, de joliesse. Elle colle très bien au style du film. J'aime beaucoup les numéros musicaux, même celui qui est chanté par John Rait, « *Hey there* », devant le magnétophone. Je me suis creusé la tête pour trouver autre chose, puis finalement, j'ai pensé que la meilleure solution était de le filmer le plus simplement possible, sans tricher. En France, on a coupé le film paraît-il... On a supprimé le début de « *Seven and a half cents* », qui était remarquable, et aussi une chanson d'Eddie Foy jr. Ces coupes sont idiotes.

COMEDIES

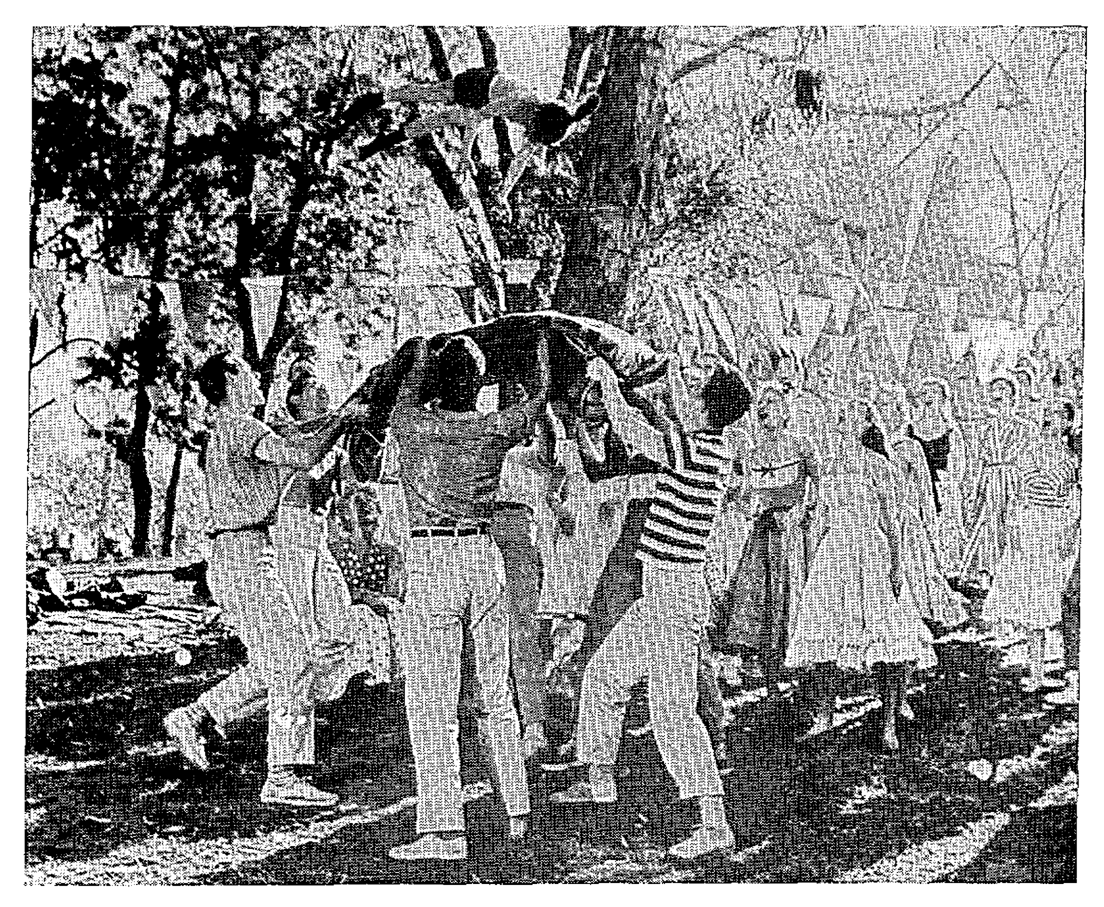
— *Comment avez-vous été conduit à tourner* Indiscret ?

— C'était une pièce de théâtre, que je n'avais d'ailleurs pas vue, je l'avais lue et elle m'avait plu. Malheureusement, le texte était trop abondant et je n'arrivais pas à le réduire. Aussi décidai-je de choisir avec énormément de soin les comédiens qui devaient le dire, afin d'atténuer, par la qualité de l'interprétation, le côté « théâtre filmé ». Finalement mon choix se porta sur Cary Grant et Ingrid Bergman. Quand j'allai voir celle-ci, à Rome, je ne la connaissais pas et elle ne savait pas qui j'étais. Elle me demanda de lui laisser le scénario et, lorsque je revins, me dit : « *Je me suis renseignée auprès des* CAHIERS DU CINÉMA. *Ils disent que vous êtes un bon metteur en scène. J'accepte donc de travailler avec vous.* »

Indiscret est un concerto pour deux acteurs. Je me suis un peu senti dans la position d'un compositeur qui écrirait une partition pour piano et violon. Sans eux, on ne pouvait même pas concevoir le film. Je travaillai beaucoup, aussi, sur le décor. Je n'aimais pas celui du début du film, le décorateur n'ayant pas compris mes désirs. Je fis couvrir tous les meubles, comme si l'héroïne revenait de vacances, et je plaçai des tableaux sur les murs. Et nous déplacions ces tableaux suivant l'angle de prise de vue : si vous regardez attentivement, vous verrez que c'est le même tableau dans différents angles. Pour aérer un peu l'action, j'eus l'idée de cette promenade que j'aime tant. C'est le meilleur passage du film.

— Damn Yankees *marque un retour, trop bref, à la comédie musicale.*

— Mais, j'aimerais bien en refaire... Seulement, je n'ai pas trouvé de sujet. J'aurais beaucoup aimé tourner *My Fair Lady*. Dans l'immédiat, je n'ai pas de projets de comédie musicale. *Damn Yankees* est le deuxième film que je mis en scène avec Abbott et je le trouve inférieur à *Pajama Game*. C'est très difficile de diriger à deux, mais très stimulant. Souvent nous tournions deux versions d'une même séquence ou nous aboutissions à un compromis. Cela se déroula de la même manière qu'avec Kelly. Dans *Singin' in the Rain, On the Town* ou *It's Always Fair Weather*, il est impossible de dire qu'elle est la part de Gene et quelle est la mienne. L'un de nous avait une idée, l'autre l'embellissait, Roger Edens, Arthur Freed, Comden, Green, chacun à leur tour, trouvaient une amélioration. Je ne peux pas dire que ce soit toujours agréable de travailler dans ces conditions. Il peut se produire des frictions, à n'importe quel propos : pour savoir quelle est la meilleure



Le ballet du pique-nique, dans *The Pajama Game.*

prise, par exemple. Mais c'est utile et stimulant, surtout dans la comédie musicale. Plus que n'importe quel autre genre, elle doit être le fruit d'un effort collectif. Le réalisateur doit collaborer très étroitement avec le scénariste, le chorégraphe, le chef opérateur, le décorateur. Le choix des collaborateurs est déjà très important et, sur ce point, j'ai toujours été intransigeant. Ensuite, on doit être ouvert à toutes les suggestions, toutes les idées, on doit les discuter pour arriver à en tirer le maximum dans la mise en scène.

— *Nous aimons beaucoup le gag du passage de la sorcière dans l'appartement de Ray Walston.*

— Ah oui ! C'est formidable ! La démarche de la sorcière est merveilleuse. C'est d'ailleurs une idée d'Abbott.

— Once More with Feeling *est une tentative très originale.*

— Qu'est-ce que vous entendez par là ? Qu'est-ce que vous voulez dire par « tentative originale » ? Moi, je pense que je disposais d'une intrigue prodigieusement amusante, d'un « background » excitant, d'acteurs remarquables. En fin de compte, ce ne fut pas un succès et la critique se révéla plutôt mauvaise. Je n'ai jamais compris ce qui manquait dans ce film. Je ne sais pas si ce sont certaines scènes que j'ai ratées, ou l'ensemble qui péchait.

Le suivant, *Surprise Package* (*Un cadeau pour le patron*) fut un échec total. Je ne sais que dire. J'aime bien l'apport de Noël Coward, j'aime bien l'attitude du film envers les gangsters. La première séquence de *Surprise Package* est très révélatrice de ce parti pris, de cette attitude. Quand on voit Yul Brynner tout seul chez lui, dans une colère folle... Moi, je l'aime bien ce film, malgré les critiques. Mais je ne sais pas comment le défendre !

— *Nous n'aimons pas* Ailleurs l'herbe est plus verte !

— *C'est la vie* (1). J'aime bien la morale du film, tout ce que cela disait sur le mariage, sur les rapports entre hommes et femmes. C'était très vrai, très humain et très simple et c'était amusant aussi. J'espère que vous aimerez *Charade*. Ce sera une comédie à suspense, conçue un peu comme *Indiscret,* mais beaucoup plus visuelle, beaucoup plus travaillée sur le plan de la stricte mise en scène. Pour la direction des acteurs, ce sera un peu la même chose. *La mise en scène, c'est mettre la performance des acteurs dans une scène* (1).

— *Le générique sera encore de Maurice Binder ?*

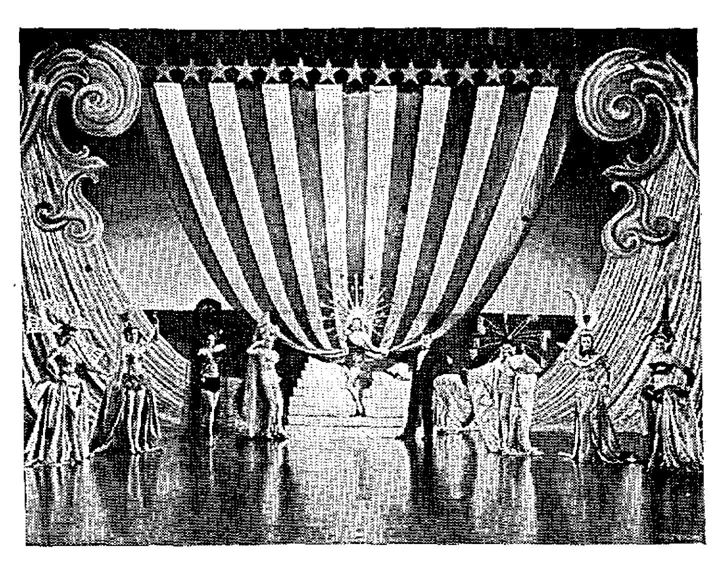
— Oui, je crois. J'aime bien ce qu'il fait. Il est l'auteur de mes génériques depuis *Indiscret*. C'est lui qui a filmé les plans des enfants dans *Ailleurs l'herbe est plus verte*. Sa meilleure réussite est le générique de *Surprise Package*.

— *Une dernière question : quels sont les cinéastes que vous admirez le plus ?*

— Fellini, quelques films de René Clair, Billy Wilder, Hitchcock, Welles, certains films de Howard Hawks : *L'Impossible Monsieur Bébé, Seuls les anges ont des ailes, Allez coucher ailleurs,* mais je ne goûte guère *Les Hommes préfèrent les blondes. Hatari* c'est bien. Je n'ai vu que quelques films de Kurosawa, mais ils m'ont tous enthousiasmé. J'aime aussi Minnelli, mais pas tous ses films. D'ailleurs je ne crois pas que l'on puisse aimer tous les films d'un auteur, même si c'est Hitchcock.

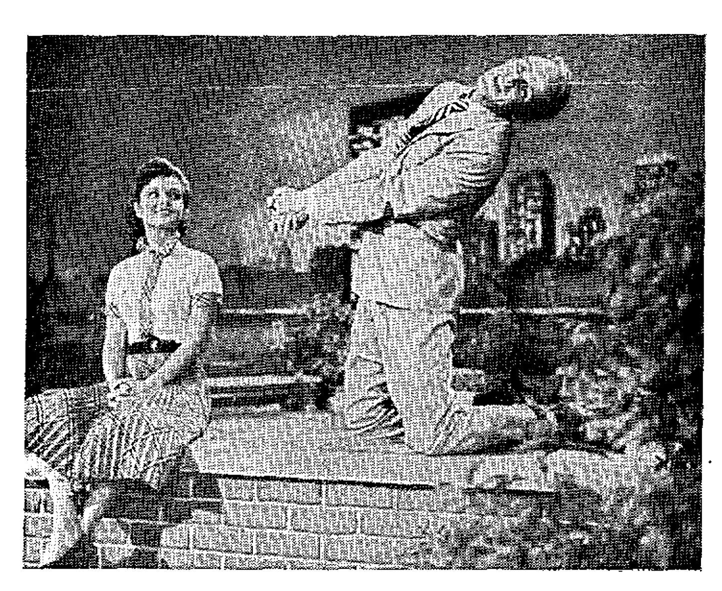
(*Propos recueillis au magnétophone.*)

(1) En français dans le texte.



Esther Williams, dans une scène coupée de *Deep in My Heart.*

FILMOGRAPHIE DE STANLEY DONEN



Debbie Reynolds et Bob Fosse, dans le ballet « State of Our Union » de *Give a Girl a Break*.

Stanley Donen est né à Columbia (Caroline du Sud), le 13 avril 1924. Ses parents, Mortie et Helen Donen, le destinaient à suivre la tradition du métier transmis de père en fils, dans cette famille de marchands établis dans une petite ville.

Très jeune, il étudia la danse et travailla au « Town Theater ».

Ses diplômes obtenus, il s'inscrivit à l'Université de la Caroline du Sud, mais, à la perspective de quatre années académiques supplémentaires avant de se lancer dans le monde du spectacle, il quitta l'Université et partit pour New York en quête d'un emploi.

Il obtient le poste de « chorus boy » dans *Pal Joey* dont Gene Kelly était la vedette (1940) et dans un autre succès musical : *Best Foot Forward* (1941) dont Kelly était la vedette et le chorégraphe. Il est danseur en solo dans *Beat the Band* (produit par George Abbott).

Les représentations de *Beat the Band* se terminaient, lorsque la M. G. M. acquit les droits cinématographiques de *Best Foot Forward* et Donen, en tant que membre de la troupe originale de Broadway, fut emmené à Hollywood pour la version filmée.

Il avait alors montré de telles capacités pour la danse, que le studio lui avait également confié la tâche d'assistant chorégraphe.

1943 : *Best Foot Forward*, d'Edward Buzzell (M.G.M.) : assistant de Charles Walters.

1944 : *Cover Girl* (*La Reine de Broadway*), de Charles Vidor (Columbia) : assistant de Gene Kelly. Gene Kelly et Stanley Donen mettent en scène la danse de Kelly avec son double.

1944 : *Hey Rookie*, de Charles Barton (Columbia) : assistant de Val Raset.

1944 : *Jam Session*, de Charles Barton (Columbia).

1944 : *Kansas City Kitty*, de Charles Barton (Columbia).

1945 : *Anchors Aweigh* (*Escale à Hollywood*), de Georges Sidney (M.G.M.) : assistant de Gene Kelly.

1946 : *Holiday in Mexico*, de George Sidney (M.G.M.).

1946 : *No Leave, No Love*, de Charles Martin (M.G.M.).

1947 : *Living in a Big Way*, de Gregory La Cava (M.G.M.). Donen dirige une séquence de ce film.

1947 : *This Time for Keeps*, de Richard Thorpe (M.G.M.).

1947 : *Killer McCoy*, de Roy Rowland (M.G.M.).

1948 : *The Big City*, de Norman Taurog (M.G.M.).

1948 : *A Date with Judy*, de Richard Thorpe (M.G.M.).

1948 : *The Kissing Bandit*, de Laszlo Benedek (M.G.M.).

1949 : *Take Me out to the Ball Game* (en Angleterre : *Everybody's Cheering*) (*Match d'amour*). (M.G.M.). *Réal.* : Busby Berkeley. *Sc.* : Gene Kelly et Stanley Donen.

Donen assiste Kelly pour la chorégraphie et dirige une séquence.

1949 : ON THE TOWN (UN JOUR A NEW YORK). (M.G.M.), 1 h. 38 min.

Pr. : Arthur Freed, Roger Edens (Pr. associés). *Co-réal.* : Gene Kelly. *Sc.* : Adolph Green et Betty Comden, d'après leur « musical » *On The Town*, inspiré de « *Fancy Free* », ballet de Jerome Robbins, mis en scène par Georges Abbott et produit par Oliver Smith et Paul Feigay. *Ph* : Harold Rosson (Technicolor. *Cons. coul.* : Henri Jaffa et James Gooch). *Mus.* : Leonard Bernstein et Roger Edens, dirigée par Lennie Hayton. *Lyr.* : Adolph Green et Betty Comden (chansons : « *New York, New York* », « *Miss Turnstiles* », « *Prehistoric man* », « *Come up to my place* », « *Main Street* », « *You 're awful* », « *On the town* », « *Count on me* », et le ballet de Leonard Bernstein « *A day in New York* »). *Chor.* : Gene Kelly. *Déc.* : Cedric Gibbons et Jack Martin Smith (*a.d.*) : Edwin B. Willis-Jack D. Moore (*s.d.*). *Cost.* : Helen Rose. *Mont.* : Ralph E. Winters.

Int. : Gene Kelly (*Gabey*), Frank Sinatra (*Chip*), Betty Garrett (*Brunhilde Esterhazy*), Ann Miller (*Clair Huddesen*), Jules Munshin (*Ozzie*), Vera Ellen (*Ivy Smith*), Florence Bates (*Mme Dilyovska*), Alice Pearce (*Lucy Shmeeler*), George Meader (*Professeur*), Carol Haney (*Danseuse*), Hans Conried, Robert B. Williams.

1950 : ROYAL WEDDING (MARIAGE ROYAL : en Angleterre : WEDDING BELLS) (M.G.M.), 1 h. 33 min.

Pr. : Arthur Freed. *Sc.* : Alan J. Lerner. *Ph.* : Robert Planck (Technicolor. *Cons. coul.* : Henri Jaffa et James Gooch). *Mus.* : Burton Lane, dirigée par Johnny Green. *Lyr.* : Alan J. Lerner (chansons : « *Every night at seven* », « *How could you believe me when I said I loved you when you know I'have been a liar all my life* », « *I left my hat in Haïti* », « *Too late now to forget* », « *What a lovely day for a wedding* ».) *Chor.* : Stanley Donen, Fred Astaire, Nick Castle. *Déc.* : Cedric Gibbons, Jack Martin Smith (*a.d.*) Edwin B. Willis, Alfred E. Spencer (*s.d.*). *Mont.* : Albert Akst.

Int. : Fred Astaire (*Tom Bowen*), Jane Powell (*Ellen Bowen*), Peter Lawford (*Lord John Brindale*), Sarah Churchill (*Ann Ashmond*), Keenan Wynn (*Irving* et *Edgar Klinger*), Albert Sharpe (*James Ashmond*), Viole Roache (*Sarah Ashmond*), Henry Letondal.

1951 : LOVE IS BETTER THAN EVER (inédit en France. En Angleterre : THE LIGHT FANTASTIC) (M.G.M.), 1 h 21 min.

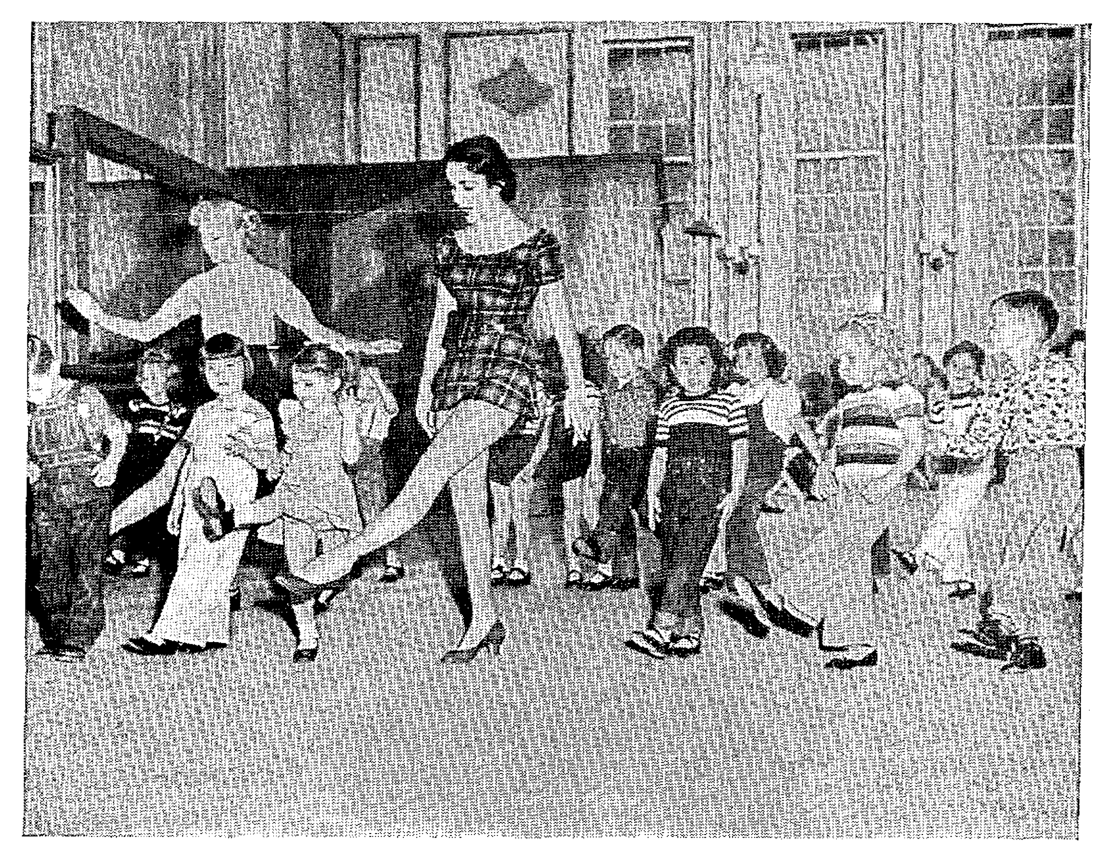
Pr. : William H. Wright. *Sc.* : Ruth Brooks Flippen. *Ph.* : Harold Rosson. *Mus.* : Lennie Hayton. *Déc.* : Cedric Gibbons et Gabriel Scognamillo.

Int. : Larry Parks (*Jud Parker*), Elisabeth Taylor (*Anastasia Macaboy*), Josephine Hutchinson (*Mrs Macaboy*), Tom Tully (*Mr Macaboy*), Ann Doran (*Mrs Levoy*), Elinor Donohue (*Pattie Marie Levoy*), Kathleen Freeman (*Mrs Kahrney*), Doreen McCann (*Albertina Kahrney*), Gene Kelly.

1952 : SINGIN' IN THE RAIN (CHANTONS SOUS LA PLUIE) (M.G.M.), 1 h 42 min.

Pr. : Arthur Freed. *Co-réal.* : Gene Kelly. *Sc.* : Adolph Green et Betty Comden, inspiré de la chanson « *Singin' in the rain* ». *Ph.* : Harold Rosson (Technicolor). *Mus.* : Nacio Herb Brown (et Roger Edens pour « *Moses* »), dirigée par Lennie Hayton. *Lyr.* : Arthur Freed (et Adolph Green et Betty Comden pour « *Moses* ». Al Hoffman et Al Goodhart pour « *Fit as a fiddle* »). Chansons : « *Singin' in the rain* », « *You were meant for me* », « *All I do is dream of you* », « *Make 'em laugh* », « *Moses* », « *Good Morning* », « *You are my lucky star* », « *Beautiful girl* », et « *Broadway girl* » et « *Broadway rythm* » qui composènt le « *Broadway ballet* ». *Chor.* : Gene Kelly et Stanley Donen. *Déc.* : Cedric Gibbons, Randall Duell (*a.d.*), Edwin B. Willis, Jacques Mapes (*s.d.*). *Cost.* : Walter Plunkett.

Int. : Gene Kelly (*Don Lockwood*), Debbie Reynolds (*Kathy Selden*), Donald O'Connor (*Cosmo Brown*), Jean Hagen (*Lina Lamont*), Millard Mitchell (*R.F. Simpson*), Cyd Charisse (*Guest Artist*), Rita Moreno (*Zelda Landers*), Douglas Fowley (*Roscoe Dexter*), Madge Blake



Elizabeth Taylor, dans *Love Is Better than Ever.*

(*Dora Bailey*), Kathleen Freeman, Dawn Addams (*Teresa*), Robert B. Williams.

1952 : FEARLESS FAGAN (L'INTRÉPIDE) (M.G.M.), 1 h. 18 min.

Pr. : Edwin H. Knopf, Sidney Franklin jr (*Pr. Ass.*). *Sc.* : Charles Lederer, d'après une histoire de Sidney Franklin et Eldon W. Griffiths, adaptée par Frederick Hazlitt Brennan. *Ph.* : Harold Lipstein. *Mus.* : Rudolph G. Kopp. (Chanson : « *Treat me rough* », de Georges Gershwin). *Déc.* : Cedric Gibbons, Leonid Vasian.

Int. : Janet Leigh (*Abby Ames*), Carleton Carpenter (*Private Floyd Hilston*), Keenan Wynn (*Sgt. Kellwin*), Richard Anderson (*Capt. Daniels*), Ellen Corby (*Mrs Ardley*), Barbara Ruick (*Nurse*), John Call (*Mr. Ardley*), Robert Burton (*Owen Gillman*).

1953 : GIVE A GIRL A BREAK (DONNEZ-LUI UNE CHANCE) (M.G.M.), 1 h. 22 min.

Pr. : Jack Cummings. *Sc.* : Vera Caspary. *Dial.* : Albert Hackett et Frances Goodrich. *Ph.* : William Mellor (Technicolor). *Mus.* : André Previn, Saul Chaplin. (Chansons de Burton Lane et Ira Gershwin : « *Challenge dance* », « *It happens every time* », « *Applause, Applause* », « *Give a girl a break* », « *Nothing is impossible* » ,« *In our United States* »). *Chor.* : Stanley Donen, Gower Champion. *Déc.* : Edwin B. Willis, Arthur Kraus. *Cost.* : Herschel McCoy (hommes) et Helen Rose (femmes).

Int. : Marge Champion (*Madelyne Corlane*), Gower Champion (*Ted Sturgis*), Debbie Reynolds (*Susan Doolittle*), Helen Wood (*Joanna Moss*), Bob Fosse (*Bob Dowdy*), Kurt Kasznar (*Leo Pelney*), Richard Anderson (*Burton Bradshaw*), William Ching (*Ausan Pritchett*), Lurene

Tuttle (*Mrs Doolittle*), Larry Keating (*Felix Jordan*), Donna Martell (*Janet Hallson*).

1954 : DEEP IN MY HEART (AU FOND DE MON CŒUR) (M.G.M.), 2 h. 12 min.

Pr. : Roger Edens. *Sc.* : Leonard Spigelgass, d'après le livre d'Elliott Arnold basé sur la vie et les mélodies de Sigmund Romberg. *Ph.* : George Folsey (Eastmancolor. Tirage Technicolor. *Cons. coul.* : Alvord Eiseman). *Mus.* : Sigmund Romberg, dirigée par Adolph Deutsch. Chansons : « *Deep in my heart* », « *Leg of mutton* », « *Softly as in a morning sunrise* », « *Stout hearted men* », « *When I grow too old to dream* », « *Auf wiedersehn* » et les numéros suivants : Rosemary Clooney, José Ferrer dans « *Mr and Mrs* », extrait de *The Midnight Girl* (Romberg-Wood) ; Gene et Fred Kelly dans « *I love to go swinmin' with women* », extrait de *Dancing Around* (Romberg - Mc Donald) ; Vic Damone et Jane Powell dans « *Road to paradise* » et « *Will you remember* » (Sweetheart), extraits de *Maytime* (Romberg-Young) ; Ann Miller dans « *It* », extrait d'*Artists and Models* (Romberg-Harbach-Hammerstein) ; William Olvis dans « *Serenade* », extrait de *The Student Prince* (Romberg-Donnelly) ; Cyd Charisse et James Mitchell dans « *One alone* », extrait de *The Desert Song* ; Howard Keel dans « *Your land and my land* », extrait de *My Maryland* (Romberg-Donnelly) ; Tony Martin et Joan Weldon dans « *Lover come back to me* », extrait de *New Moon*. *Chor.* : Eugene Loring et Stanley Donen. *Déc.* : Cedric Gibbons, Edward Carfagno (*a.d.*); Edwin B. Willis, Arthur Krams. *Cost.* : Helen Rose, Walter Plunkett. *Mont.* : Adrienne Fazan.

Int. : José Ferrer (*Sigmund Romberg*), Merle Oberon (*Dorothy Donnelly*), Helen Traubel (*Anna Mueller*), Doe Avedon (*Lilian Romberg*), Walter Pidgeon (*J.J. Shubert*), Paul Henreid (*Florenz Ziegfeld*), Tamara Toumanova (*Gaby Deslys*), Paul Stewart (*Bert Townsend*), Isabel Elsom (*Mrs Harris*), David Burns (*Lazar Berrison*), Jim Backus (*Ben Judson*), Russ Tamblyn (*Berrison jr*), Douglas Fowley (*Butterfield*), Henry Letondal.

1954 : SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (LES SEPT FEMMES DE BARBE-ROUSSE), (M.G.M.), 1 h 42 min.

Pr. : Jack Cummings. *Sc.* : Albert Hackett, Frances Goodrich et Dorothy Kingsley, d'après *The Sobbin Women* de Stephen Vincent Benet. *Ph.* : George Folsey (Scope, Anscocolor). *Mus.* : Gene de Paul, dirigée par Saul Chaplin. *Lyr.* : Johnny Mercer (chansons : « *Bless your beautiful hide* », « *Wonderful, wonderful day* », « *Lonesome poleca* », « *Goin' co'tin'* », « *Sobbin women* », « *June bride* », « *Spring, spring, spring* », « *When you're in love* »). *Chor.* : Michael Kidd. *Déc.* : Cedric Gibbons, Urie McCleary (*a.d.*) Edwin B. Willis, Hugh Hunt (*s.d.*). *Cost.* : Walter Plunkett. *Eff. sp.* : A. Arnold Gillespie. Warren Newcombe. *Mont.* : Ralph E. Winters.

Int. : Les frères Pontipee : Howard Keel (*Adam*), Jeff Richards (*Benjamin*), Russ Tamblyn (*Gideon*), Tommy Rall (*Frank*), Marc Platt (*Daniel*), Matt Mattox (*Caleb*), Jacques D'Amboise (*Ephraïm*). Les Fiancées : Jane Powell (*Milly*), Julie Newmeyer (*Dorcas*), Nancy Kilgas (*Alice*), Betty Carr (*Sarah*), Virginia Gibson (*Liza*), Ruta Kilmonis (*Ruth*), Norma Doggett (*Martha*). Les villageois : Ian Wolfe (*Rév. Elcott*), Howard Petrie (*Pete Perkins*), Earl Barton (*Harry*), Dante Di Paolo (*Matt*), Kelly Brown (*Carl*), Matt Moore (*oncle de Ruth*), Dick Rich (*père de Dorcas*), Marjorie Wood (*Mrs Bixby*), Russel Simson (*Mr Bixby*).

1955 : IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (BEAU FIXE SUR NEW YORK) (M.G.M.), 1 h 41 min.

Pr. : Arthur Freed. *Coréal.* : Gene Kelly. *Sc.* : Betty Comden, Adolph Green. *Ph.* : Robert Bronner (Scope, Eastmancolor). *Mus.* : André Previn. *Lyr.* : Betty Comden, Adolph Green (Chansons : « *March, March* », « *Once upon a time* », « *Blue Danube (Why are we here ?)* », « *I like myself* », « *The Time for parting* », « *Situation-Wise* », « *Thanks a lot, but no thanks* », « *Stillman's gym* », « *Baby, you knock me out* »). *Chor.* : Gene Kelly, Stanley Donen. *Déc.* : Cedric Gibbons, Arthur Lonergan (*a.d.*). Edwin B. Willis, Hugh Hunt (*s.d.*).

Int. : Gene Kelly (*Ted Riley*), Cyd Charisse (*Jackie Leighton*), Dan Dailey (*Doug Hallerton*), Dolores Gray (*Madeline Bradville*), Michael Kidd (*Angie Valentine*), David Burns (*Tim*), Jay C. Flippen (*Charles*), Hal March, Lou Lubin.

1956 : FUNNY FACE (DROLE DE FRIMOUSSE)) (Paramount), 1 h 44 min.

Pr. : Roger Edens. *Sc.* : Leonard Gershe, d'après une de ses histoires : « *Wedding Day* ». *Ph.* : Ray June, assisté de Richard Avedon (Vistavision, Technicolor). *Mus.* : George Gershwin, dirigée par Adolph Deutsch. *Lyr.* : Ira Gershwin (Chansons : « *Funny Face* », « *'S wonderful* », « *How long has this been going on* », « *Clap your hands* », « *He loves and she loves* », « *Let's kiss and make up* », et de nouvelles chansons de Roger Edens et Leonard Gershe : « *Think pink* », « *Bonjour Paris* », « *On how to be lovely* »). *Chor.* : Eugene Loring, Fred Astaire, Stanley Donen. *Déc.* : Hal Pereira, George W. Davis (*a.d.*), Sam Comer (*s.d.*). *Robes* : Givenchy.

Int. : Fred Astaire (*Dick Avery*), Au-



José Ferrer, dans *Deep in My Heart* : « Jazz a doo ».

drey Hepburn (*Jo Stockton*), Kay Thompson (*Maggie Prescott*), Michel Auclair (*Emile Flostre*), Robert Flemyng (*Paul Duval*), Douima (*Marion*), Paul Bisciglia (*Marcel*), Virginia Gibson, Jean Del Val, Sunny Hartnett, Sue England, Ruta Lee, Alex Gerry, Iphigenie Castiglione, Jack Ary, Suzy Parker.

1957 : KISS THEM FOR ME (EMBRASSE-LA POUR MOI) (20th Century Fox), 1 h 42 mn. *Pr.* : Jerry Wald. *Sc.* : Julius Epstein d'après la pièce « *Kiss them for me* » de Luther Davis et le roman « *Shore Leave* », de Frederic Wakeman. *Ph.* : Milton Krasner (Cinémascope, De Luxe Color). *Mus.* : Lionel Newman. Arrangements musicaux de Pete King et Skip Martin (la chanson « *Kiss them for me* », de Carroll Coates et Lionel Newman, est chantée par les McGuire Sisters). *Déc.* : Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford (*a.d.*) Walter M. Scott, Stuart A. Reiss (*s.d.*). *Cost.* : Charles Le Maire. *Eff. sp.* : L.B. Abbott. *Mont.* : Robert Simpson.

Int. : Cary Grant (*Crewson*), Jayne Mansfield (*Alice*), Leif Ericson (*Eddie Turnbill*), Suzy Parker (*Gwenneth*), Ray Walston (*Mac*), Larry Blyden (*Mississipi*), Nathaniel Frey (*C.P.D. Ruddle*), Werner Klemperer (*Cdt Wallace*), Jack Mullaney (*Enseigne Lewis*), Ben Wright (*pilote de la R.A.F.*), Michael Ross (*Gunner*), Harry Carey Jr (*Roundtree*), Frank Nelson (*Neilson*), Caprice Yordan (*Debbie*), Ann McCrea (Lucille) et John Doucette, Richard Deacon.

1957 : THE PAJAMA GAME (PIQUE-NIQUE EN PYJAMA) (Warner Bros), 1 h 41 mn (en France : 1 h 34 mn).

Pr. : George Abbott, Stanley Donen. *Coréal.* : George Abbott. *Sc.* : George Abbott et Richard Bissell, d'après leur « musical » « *The Pajama Game* », inspiré d'un livre de Richald Bissell « *7 and 1/2 cents* », et mis en scène par George Abbott et Jerome Robbins. *Ph.* : Harry Stradling (Warnercolor). *Mus. et lyr.* : Richard Adler et Jerry Ross, arrangements orchestraux de Nelson Riddle et Buddy Bregman; orchestre dirigé par Ray Heindorf (chansons : « *The pajama game* », « *Racing with the clock* », « *I'm not at all in love* », « *I'll never be jealous again* » (coupé en France), « *Hey there* », « *Once-a-year-day* », « *Small talk* » (coupé en France), « *There once was a man* », « *Steam heat* », « *Hernando's hideaway* », « *7 and 1/2 cents* » (en partie coupé). *Chor.* : Bob Fosse. *Déc.* : Malcolm Bert (*a.d.*) William Kuehl (*s.d.*). *Cost.* : William et Jean Heckart, Frank Thompson. (*Conseiller technique* : Weldon Pajama Co). *Mont.* : William Ziegler.

Int. : Doris Day (*Babe*), John Raitt (*Sid*), Carol Haney (*Gladys*), Eddie Foy Jr (*Hines*), Reta Shaw (*Mabel*), Barbara Nichols (*Poopsie*), Thelma Pelish (*Mae*), Jack Straw (*Prez*), Ralph Dunn (*Hasler*), Owen Martin (*Max*), Jackie Kelk (*Ist Helper*), Ralph Chambers (*Charlie*), Mary Stanton (*Brenda*), Buzz Miller et Kenneth Leroy (*danseurs dans « Steam heat »*), Franklyn Fox, William Forester.

1958 : INDISCREET (INDISCRET) (Warner Bros) 1 h 38 mn.

Pr. : Grandon production (Cary Grant, Stanley Donen). *Sc.* : Norman Krasna d'après sa pièce « *Kind Sir* ». *Ph.* : Frederick A. Young (Technicolor). *Mus.* : Richard Bennett, Ken Jones (La chanson du générique est de Sammy Kahn). *Déc.* : Don Ashton; robes de Christian Dior. *Mont.* : Jack Harris. *Gén.* : Maurice Binder.

Int. : Cary Grant (*Philip Adams*), Ingrid Bergman (*Anna Kalman*), Cecil Parker (*Alfred Munson*), Phyllis Calvert (*Margaret Munson*), David Kossoff (*Carl Banks*), Megs Jenkins (*Doris Banks*), Oliver Johnston (*Mr. Fingleigh*), Frank Hawkins (*William*), Michael Anthony (*Oscar*), Richard Vernon (*leadinman*), Eric Francis (*liftier*).

1959 : DAMN YANKEES (inédit en France. Titre anglais : WHAT LOLA WANTS) (Warner Bros), 1 h 49 mn.

Pr. : George Abbott et Stanley Donen. *Coréal.* : George Abbott. *Sc.* : George Abbott d'après le « musical » *Damn Yankees*, tiré du roman de Douglas Wallop : « *The Year the Yankees lost the pennant* », mis en scène par George Abbott. *Ph.* : Harold Lipstein (Technicolor). *Mus. et lyr.* : Richard Adler et Jerry Ross ; orchestre dirigé par Ray Heindorf (chansons : « *Six months out of every year* », « *Good bye old girl* », « *Heart* », « *Shoeless Joe from Hannibal, Mo* », « *There is something about an empty chair* », « *A little brains, a little talent* », « *Whatever Lola wants* », « *Those were the good old days* », « *Who's got the pain* », « *Two lost souls* »), *Chor.* : Bob Fosse. *Déc.* : Stanley Fleisher (*a.d.*). Stanley Jones, Dolph Thomas (*s.d.*). *Cost.* : William et Jean Eckart. *Mont.* : Frank Bracht. *Gén.* : Maurice Binder.

Int. : Tab Hunter (*Joe Hardy*), Gwen Verdon (*Lola*), Ray Walston (*Applegate*), Russ Brown (*Van Buren*), Shannon Bolin (*Meg*), Nathaniel Frey (*Smokey*), Jimmie Komack (*Rocky*), Rae Allen (*Gloria*), Robert Shafer (*Joe Boyd*), Jean Stapleton (*Sister*), Albert Linville (*Vernon*) et Bob Fosse (*danseur de « Who's got the pain »*).

1959 : ONCE MORE WITH FEELING (CHÉRIE RECOMMENÇONS) (Columbia), 1 h 32 mn.

Pr. : Stanley Donen, Paul B. Radin. *Sc.* : Harry Kurnitz, d'après sa pièce. *Ph.* : George Perinal (Technicolor). *Mus.* : Muir Mathieson, Beethoven, Wagner, Brahms, Chopin, John Phillip Souza. *Déc.* : Alexandre Trauner. *Cost.* : les robes de Kay Kendall sont de Givenchy. *Gén.* : Maurice Binder.

Int. : Yul Brynner (*Victor Fabian*), Kay Kendall (*Dolly Fabian*), Gregory Ratoff (*Maxwell Archer*), Harry Lockart (*Chester*), Mervyn Johns (*Mr. Wilbur*), Martin Benson (*Bardini*), Geoffrey Toone (*Dr. Hilliard*), Maxwell Shaw (*Jascha et Grisha Gendel*), C.S. Stuart (*Manning*), Shirley Ann Field (*Angela Hooper*), Colin Drake (*docteur*), Andrew Faulds (*journaliste*), Grace Newcombe (*Mme Wilbur*), C.E. Joy (*Sir Austin Flopp*), Barbara Hall (*secrétaire*), et Henry Piccoli.

1960 : SURPRISE PACKAGE (UN CADEAU POUR LE PATRON) (Columbia), 1 h 39 mn.

Pr. : Stanley Donen. *Sc.* : Harry Kurnitz, d'après le livre de Art Buchwald. *Ph.* : Christopher Challis. *Mus.* : Benjamin Frankel. *Déc.* : Don Ashto. *Mont.* : James Clark. *Gén.* : Maurice Binder.

Int. : Yul Brynner (*Nico March*), Bill Nagy (*Johnny Stetina*), Mitzy Gaynor (*Gabby Rogers*), Lionel Murton, Barry Foster (*deux policiers U.S.*), Eric Pohlmann (*Stefan Miralis*), Noel Coward (*le*

roi Pawell II), George Coulouris (*Dr. Hugo Panzer*), Warren Mitchell (*Klimatis*), Guy Deghy (*Tiber Smolny*), Lyndon Brook (*Stavrin*).

1960 : THE GRASS IS GREENER (AILLEURS L'HERBE EST PLUS VERTE (Universal), 1 h 44 mn.

Pr. : Stanley Donen (Grandon production) et James Wore). *Sc.* : Hugh et Margaret Williams, d'après leur pièce. *Ph.* : Christopher Challis (Technirama. Technicolor). *Mus. et lyr.* : Noel Coward ; orchestre dirigé par Muir Mathieson. *Déc.* : Paul Sheriff (*a.d.*). *Cost.* : les robes de Jean Simmons sont de Christian Dior. *Mont.* : James Clarke. *Gén.* : Maurice Binder.

Int. : Cary Grant (*Victor Rhyall*), Deborah Kerr (*Hilary Rhyall*), Robert Mitchum (*Charles Delacro*), Jean Simmons (*Hattie*), Moray Watson (*Sellers*).

1963 : CHARADE (Universal).

Pr. : Stanley Donen. *Sc.* : Peter Stone, d'après une nouvelle de Peter Stone et Marc Behm. *Ph.* : Charles Lang (Technicolor). *Déc.* : Jean D'Eaubonne.

Int. : Cary Grant (*Peter Joshua*), Audrey Hepburn (*Reggie Lombert*), Walter Matthau (*Hamilton Bartholomew*), James Coburn (*Tex Penthollow*), George Kennedy (*Herman Scobie*), Ned Glass (*Leopold Gideon*), Dominique Minot (*Sylvie Gaudet*), Jacques Marin (*Edouard Granpierre*), Thomas Chelimsky (*Jean Louis*).

(*Filmographie établie par* DANIEL PALAS.)



Gwen Verdon et Tab Hunter, dans *Damn Yankees*.



Enrico Fulchignoni et Richard Leacock.

LA FOIRE AUX VÉRITÉS

par Louis Marcorelles

Parallèlement au MIPE TV (Marché International des Programmes et Equipements de Télévision), le Service de la Recherche R.T.F. a organisé, à Lyon, les 2, 3 et 4 mars, trois journées d'études, consacrées aux problèmes suivants : Le cinéma spontané et les équipements légers - Méthodes modernes d'enregistrement des images - Echange et diffusion des programmes. En voici le compte rendu.

Nous étions partis pour Lyon pleins de curiosité et d'enthousiasme. Nous sommes rentrés fourbus, saturés d'images plus tremblotantes les unes que les autres, et ravis. Aimablement guidés par Janine Bazin et Mario Ruspoli, sous la présidence olympienne de Pierre Schaeffer, nous avons découvert la plus aveuglante de toutes les vérités : il n'y a pas de *cinéma-vérité*.

On avait pourtant convoqué tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'avènement d'un cinéma non hollywoodien, plus responsable, plus engagé, comme on répond de ses fautes on s'engage dans l'action sociale. Les papes du néo-réalisme, Rossellini et Zavattini, avaient fait faux bond, Lindsay Anderson et Karel Reisz, prophètes éphémères d'un *Free Cinema*, aujourd'hui plongés dans le film romanesque, s'étaient excusés, Jean-Luc Godard, supposé représenter à lui seul la Nouvelle Vague française, ne donna pas signe

de vie. On avait oublié d'inviter John Cassavetes, Kazimierz Karabasz. Ces omissions, absences une fois déplorées, Gian-Vittorio Baldi, Morris Engel, Jacques Rozier, précurseurs d'un cinéma-vérité utilisé à des fins artistiques, étaient là, même si on ne leur donna guère la chance d'exprimer un point de vue quelconque sur leur propre expérience. Le champ de bataille appartenait exclusivement aux constructeurs de caméras légères et de magnétophones passe-partout, aux adeptes du cinéma direct, la plupart formés à l'école de la prise de vues.

Ils étaient tous venus, tous ceux à qui on a indistinctement collé l'étiquette de cinéastes-vérité, souvent à leur corps défendant : Robert Drew et Richard Leacock, Albert et David Maysles, des Etats-Unis ; Jean Rouch, Mario Ruspoli, l'ancêtre Georges Rouquier pour la France ; Michel Brault du Canada. La télévision française avait délégué ses deux Jean-Claude, Bergeret et Bringuier, escortés de leurs metteurs en scène Hubert Knapp et Jacques Krier. Chose impensable dans un Festival qui se respecte, mais il ne s'agissait pas d'un vrai Festival, ça s'appelait quelque chose comme MIPE TV ; sur une indication de Pierre Schaeffer, on « sautait » un repas, acte d'autant plus méritoire que nous étions à Lyon. On ne prenait pas des gants pour dire ce qu'on pensait du film du voisin, Raoul Coutard, champion de la caméra balladeuse, battant tout le monde dans le domaine de la critique-vérité.

Un climat de folie douce régnait au cours de ces assises pourtant respectables, chacun parlait pour soi, Leacock ne comprenait rien à Rouch ni Rouch à Leacock ; nos deux prophètes pouvaient se laisser emporter par la plus vertueuse et la plus authentique indignation. Tous deux n'avaient à la bouche que le mot de morale, préoccupation à leur gré autrement capitale que les plus subtiles considérations esthétiques et techniques. Ils avaient l'un et l'autre l'insigne avantage d'avoir été formés à des disciplines rigoureusement scientifiques, le joujou cinéma représentait pour eux en quelque sorte l'aboutissement d'une série d'efforts poursuivis une existence durant. Ne les unissait que leur commune admiration pour Robert Flaherty, dont se réclameraient aussi passionnément un Jean-Luc Godard ou un Karel Reisz. Pour le reste, l'incompréhension fut totale : Leacock se dressa d'emblée contre l'école française, prisonnière du verbe, ignorant la spontanéité du réel, forçant les gens à se mettre en scène devant la caméra. L'admiration éprouvée, le premier jour, devant *The Chair*, de l'équipe Leacock, fit vite place chez certains à un commencement d'amertume.

Drew et Leacock nous arrivaient comme les enfants gâtés du Nouveau Monde, avec leurs caméras ultra-modernes, leur méthode si bien rodée. Il n'y avait, je crois, chez eux, aucune outrecuidance. Leacock en particulier, que je connais un peu, n'est pas homme à se laisser griser par des triomphes faciles, par une vanité quelle qu'elle soit. Il se trouve objectivement, et Jean-Claude Bringuier, Hubert Knapp, et leurs amis de la télévision française ne me démentiront pas, qu'il a réussi à *matérialiser*, avec l'argent de *Time Inc.* et l'esprit d'organisation de Robert Drew, son obsession de toujours, remontant à l'époque où il travaillait avec Robert Flaherty, d'un enregistrement le plus poussé possible de la réalité immédiatement vécue. Ce souci, chez lui, de *possession*, au sens magique (sa bibliothèque est encombrée de livres sur le Moyen Age, la sorcellerie, l'inconscient), du réel, ne masquerait-il pas un esthétisme dévergondé, n'osant pas dire son nom ?

Je ressens comme lui intimement la sécheresse, le caractère trop abstrait, théorique, de l'esprit et des préoccupations françaises, dont certains reportages de la Télévision Française, malgré leur grande sincérité, nous fournissent une illustration par l'absurde. J'aime son rousseauisme, j'ai trop partagé son rêve d'un cinéma jaillissant comme de source, semblant épouser étroitement la courbe d'un réel vécu sans interférences littéraires, bref j'ai trop rêvé d'un cinéma plus pur que tous les autres arts, pour ne pas avouer un commencement d'inquiétude devant cette tentation de la contemplation sans limite, même obtenue au prix des efforts frénétiques des collaborateurs de Drew Associates. Enrico Fulchignoni, éternelle voix de la sagesse, n'avait aucune peine à troubler Leacock en lui demandant sans arrière-pensée : « *Croyez-vous vraiment saisir toute la vérité ? Votre présence, plus ou moins ressentie, ne constitue-t-elle pas une interférence avec le réel ?* »

Il est évident que l'école française dans sa totalité, et j'inclus Rouch, Ruspoli, Rouquier, Bringuier, Marker, pose le verbe comme préexistant à toute réalité, le malaise né de l'échange



David et (à la caméra), Albert Maysles.

dialogué est supposé fonder une réalité plus subtile, car contradictoire. Là où Leacock affirme la primauté de l'instinct, de l'inconscient, sur le conscient, le voulu, les Français auront toujours tendance à faire parler pour mieux remettre en question. Gian-Vittorio Baldi résume peut-être leurs préoccupations quand il affirme : « *Moi, je crois qu'on peut laisser la caméra immobile, fixée sur un homme qui parle ; l'action, c'est les sentiments de l'homme, c'est ce qui paraît sur sa figure, c'est les idées qu'il énonce.* » Jean-Claude Bringuier pouvait me déclarer qu'il avait le sentiment d'une barrière infranchissable entre Leacock et nous, d'un mur nous séparant radicalement. Et Leacock, assis non loin de moi lors d'une projection, pouvait bien littéralement bouillir d'impatience devant la verbosité de tel film français de télévision.

Derrière un phénomène de civilisation, tempérament anglo-saxon contre tempérament latin, se cachait peut-être le problème numéro un du cinéma moderne : où commence, où finit le rôle du langage parlé ? Où commence, où finit le théâtre, si l'on emploie le mot théâtre au sens de Leacock à la fin de son interview des *Cahiers* ? Où commence, où finit le prétendu cinéma-vérité ?

***

Le choix de films présentés, souvent inédits, fut assez exceptionnel, acquérant une valeur supplémentaire de cette confrontation d'expériences extrêmes. L'obstacle de la langue, difficile à surmonter malgré le principe de la traduction simultanée dans des écouteurs, ou même à cause de cette traduction simultanée qui va contre les valeurs du cinéma en direct, empêcha la quasi-totalité de mes compatriotes d'apprécier à leur juste valeur les bandes américaines *Jane* sur la jeune actrice Jane Fonda et *Showman* sur le producteur Joseph Levine, comme Drew, Leacock, les frères Maysles, de saisir toute la portée des tentatives de Rouch et de Michel Brault. Le mythe de Babel si souvent dénoncé par Jean Renoir n'est pas un vain mot : reconnaissons humblement nos limites.

Showman d'Albert et David Maysles, le plus méconnu, le moins bien compris de tous les films présentés à Lyon, me paraît être le plus beau, le plus pur. Je le classerais volontiers parmi les dix ou quinze très grands films qu'il m'a été donné de voir depuis la guerre. J'en parle d'autant à mon aise que trois visions successives, à Lyon, Paris et Londres, loin

d'épuiser mon enthousiasme, l'ont au contraire accru. Mais comment expliquer à autrui pareille attitude, quand des amis estimés voient, les uns malhonnêteté artistique, les autres même — il y a de quoi pouffer de rire, les frères Maysles étant d'ascendance polonaise juive — anti-sémitisme ? Tentons un instant d'analyser l'évidence.

Joseph Levine est ce curieux producteur américain sorti des *slums* de Boston et parvenu aujourd'hui à une position enviable dans cette super-jungle américaine qu'est l'industrie du film. A une époque où les studios ferment, où les banques coupent leurs crédits, Joe Levine peut se flatter d'avoir, du jour au lendemain, créé ex *nihilo* une des plus puissantes maisons de production et distribution des Etats-Unis, Embassy Pictures. Le film ne prétend pas nous conter toute la destinée, si exemplaire pour les familiers de Dreiser, de cet Américain type dont les méthodes ont de quoi faire sursauter des Européens, mais qui a pu suffisamment étonner par sa réussite de grands magazines comme *Time, Life, Esquire, Look,* pour qu'ils lui consacrent de substantielles études. Un sociologue patenté travaillerait sur le velours ; marxiste, il analyserait puis dénoncerait impitoyablement l'exploitation de l'homme par l'homme en système capitaliste.

Or, les Maysles ont glissé au maximum sur les tenants et aboutissants d'une destinée trop exemplaire, ils se sont contentés de montrer la vérité *en action,* infirmant aussi bien les schémas marxistes que les dénonciations bien intentionnées. Ils ont d'abord montré l'homme, son décor naturel, l'étrange rituel auquel il participe, sa cour à lui dévouée comme à un seigneur très puissant. Force de la nature, Joseph Levine aspire les dollars, les remet aussitôt en circulation pour en pomper encore davantage, incapable d'oublier ce que fut la misère dégradante de ses premières années. Il se sait dans une jungle, il n'a aucun scrupule à suivre les lois de la jungle pour s'y imposer. Les rêveurs, les idéalistes, c'est David Susskind, producteur de *Raisin au soleil,* auquel il se heurte violemment au cours d'une table ronde à Radio-Boston, c'est cet employé souriant toujours songeur, coupé du monde réel, qui finira sacqué aux dernières images. Dans un univers en folie, Levine, le plus lucidement fou de tous, s'impose sans effort. Il est la plaie dans la chair vive de la société américaine, le symbole d'une mécanique sociale en délire, mais chaque seconde sur l'écran il reste un homme, notre frère, avec toutes ses dimensions, et dans chacune de ses phrases, intonations, comme la nostalgie d'un ailleurs, d'un paradis perdu où la vie aurait véritablement un sens.

Avec des moyens différents de Brecht dans *Galileo Galilei,* en tenant compte de tout ce qui sépare théâtre et cinéma, irrémédiablement (vous tous, juges sévères, n'avez su



Pierre Schaeffer. A gauche, Robert Drew.

encore oublier vos lectures innombrables, vos pièces chéries), *Showman* révèle sans phrases, sans littérature, autres que celles qui jaillissent spontanément de la bouche des intéressés, la solitude, employons le mot à la mode, d'êtres *aliénés* à eux-mêmes. Ce film, j'en suis *convaincu, nous pourrions* le faire sur Nikita Khrouchtchev, s'il le permettait, sur l'illustre savant un tel, leur demandant : vivez-vous véritablement ? Ces quelques lignes d'un idéalisme invétéré, ne rougissant pas de s'affirmer comme tel, ne sont qu'un commencement de critique d'une œuvre qui n'existe que par et pour le cinéma. Mais Dieu veuille qu'on n'impute pas aux Maysles les intentions que je crois lire dans leur chef-d'œuvre ! Eux, ils créent sans théories, selon une tradition glorieusement américaine.

Sans atteindre cette perfection, les deux œuvres de Drew Associates méritent l'attention : *The Chair*, dont Richard Leacock est le principal auteur avec Gregory Shuker, et *Jane*, dû essentiellement à Don Pennebaker, le troisième homme du tandem Drew-Leacock — étant bien entendu que Robert Drew a la dernière voix au chapitre, avec son assistant James Lipscomb, lors du montage définitif des productions maison. *The Chair* suit la lutte désespérée menée par un avocat de Chicago, Don Moore, pour sauver de la chaise électrique le Noir Paul Crump, condamné à mort pour avoir, neuf ans plus tôt, commis une attaque à main armée où un homme périt. Depuis son arrestation, au témoignage de tous ceux qui l'approchent, et en premier lieu de son gardien, Paul Crump n'est plus le même homme, la société *pourrait* le *récupérer*. Réussira-t-on à convaincre le jury chargé de transmettre une éventuelle demande de commutation de peine au gouverneur de l'Etat d'Illinois ? Celui-ci acquiescera-t-il ? Telle est la substance de *The Chair*, à la fois plus brillant, plus passionnant que les précédents Leacock, et en même temps un peu décevant par l'introduction arbitraire d'un suspense, même de qualité supérieure, et avec les meilleures intentions du monde, là où la vie physique d'un homme est en jeu.

Plus attachant, je crois, finalement, est *Jane* sur les débuts à Broadway de Jane Fonda, fille d'Henry Fonda. Jane répète dans un théâtre new-yorkais, part en tournée pour Philadelphie, Wilmington, Boston, avant la première à New York, selon la tradition. Elle joue dans une pièce idiote, « *The Fun Couple* », dont Universal tirera probablement un jour un film amorphe pour Doris Day et Rock Hudson, elle est dirigée par Andréas, son metteur en



Jean Rouch.



Jane Fonda
dans *Jane.*

scène et fiancé, qui se prend pour Stanislavski et Elia Kazan réunis. On a envie d'entrer dans l'écran, de dire à la mignonne Jane : mais vous allez vous casser la figure avec une pièce aussi idiote, un metteur en scène aussi stupide ! Ce qui se produit effectivement. Don Pennebaker et ses assistants ont filmé la réunion de l'équipe, acteurs, metteur en scène, techniciens, où l'on commente l'échec et décide de donner, le soir même, la dernière représentation. Tout est fini, Jane peut retourner à Hollywood tenter sa chance.

Film trop informe, pas assez candide peut-être, sur ces monstres, sacrés ou non, que sont la plupart des comédiens pour qui la vie est une perpétuelle mise en scène. Ce qui est une évidence pour nous, la bêtise de la production de « *The Fun Couple* », ne l'est pas pour ceux qui y participent. L'envie nous prend de dire à Jane qu'elle est pratiquement ensorcelée par son peu reluisant Andréas. Nous ne jugerons pas, puisque, après tout, Lee Strasberg lui-même, entrevu un instant donnant des conseils au metteur en scène, son ancien élève, croit qu'on peut tirer quelque chose de la pièce. Nous retiendrons seulement quelques moments extraordinaires, la fausseté ontologique du théâtre, questions de qualité du sujet, de la mise en scène et des interprètes mis à part, quand Jane, si spontanée, si naturelle hors du plateau, aussitôt entrée en scène, se met à parler d'une voix ampoulée et horriblement fausse ; ses grimaces, chansonnettes devant le miroir, son visage perdu dans le train. Comme Joseph Levine, Jane Fonda participe à l'un des cultes les plus typiquement américains : celui du *show business*, avec ses pompes qui montent à la tête, ses œuvres trop souvent médiocres. Raoul Lévy et Brigitte Bardot, suivis ainsi à la trace, n'auraient jamais, je crois, la même saveur. Les Américains dès leur naissance signent un pacte d'amour avec le cinéma.

⁂

Faudrait-il presque dire que le cinéma-vérité, si cinéma-vérité il y a, est intimement lié aux civilisations, à des lieux, des époques, des us précis ? Jean Rouch, Chris Marker, peuvent-ils faire autre chose que le cinéma dialectique, se mordant perpétuellement la queue, qu'ils nous offrent ? Il vaudrait la peine de poursuivre l'analyse, de se demander par exemple pourquoi les Russes, malgré Dziga Vertov en qui on voit l'ancêtre du genre, n'ont fait



Seul ou avec d'autres :
Nicole.

à ce jour aucun pas dans cette direction, d'imaginer ce que vaudraient ces techniques appliquées à un contexte indien, japonais, ou africain, et maniées si possible par un Indien, un Japonais ou un Africain.

Le cinéma direct français, utilisé par Rouch ou Marker, est d'abord un cinéma de la contestation, de la remise en question d'apparences aussitôt refusées qu'appréhendées. Dans *Rose et Landry*, tourné pour le compte de l'Office National du Film de Montréal, Jean Rouch, en un montage parallèle candide, confronte des attitudes, des réflexes : Landry et son amie Rose dansent le twist dans un night-club d'Abidjan, lorsque s'ouvre le film. Nous pourrions être à Paris dans un night-club similaire où ces jeunes étudiants noirs se sentiraient également à l'aise. Mais, copiant les démarches, partageant les plaisirs sophistiqués des blancs, ils n'en rejettent pas pour autant leur héritage naturel, une tradition reçue des parents et grands-parents : Rose peut porter une urne sur sa tête, comme les femmes d'Abidjan, Landry admire sa mère et vénère sa grand-mère qui lui enseigna les éléments du fétichisme. Sans sermon, sans discours, Rouch nous fait prendre insensiblement conscience que ce qui est pour nous le meilleur, le seul des mondes possibles, peut avoir la signification exactement *contraire pour* des êtres issus d'une autre civilisation. A la fois objectif et subjectif, il nous propose de ressentir de l'intérieur un état d'âme, un climat spirituel différent du nôtre.

La Punition, antérieur de deux ans, suit Nadine, l'héroïne préférée de Rouch, lâchée dans Paris un jour que son professeur de philosophie, compréhensif, l'a mise à la porte de la classe et du lycée. Nadine fait des rencontres suggérées par Jean Rouch, un étudiant, un ingénieur quadragénaire, improvise son dialogue avec ses partenaires d'un moment selon une thématique précise.

Sommes-nous encore *dans le domaine du spectacle, ou bien avons-nous déjà franchi* l'entrée étroite du laboratoire où s'ébauchent de nouvelles attitudes, où s'observent les réflexes ? Où commence, où finit la vérité ? Nous le savons encore moins qu'avec les Américains qui, collant au réel, le rendent si mystérieux et fascinant. Peut-être Michel Brault nous offre-t-il un commencement de réponse avec son *Seul ou avec d'autres*, tourné à Montréal en dehors de l'Office du Film, sur un canevas suggéré par trois étudiants très proches des jeunes héros du film. Nicole aime Pierre qui flirte avec la jolie Michèle. Nicole et Michèle, principalement, se jouant elles-mêmes, n'ont aucune peine à se laisser aller au gré de leur propre fantaisie avec une bonne humeur confondante. Nicole n'est pas une *pin-up*, jolie, fraîche, sans plus ; elle le sait. Michèle, par contre, est coquette, et parle comme les trois demoiselles-Express du *Joli mai* de Chris Marker, avec un rien d'ampoulé dans la diction, plus l'inimitable accent canadien français. Michel Brault, filmant au télé-objectif, laisse aux interprètes munis de micros-cravates une totale liberté de manœuvre, il sait les délivrer de toute inhibition. Gilles Groulx, qui signe le montage, saccade le rythme au possible, surenchérissant sur les caprices de la caméra de Brault qui, lorsque ses acteurs semblent ne rien faire, tourne brusquement la tourelle et change d'objectif en pleine prise de vues.

Après le Festival de Cannes, nous reviendrons sur l'extraordinaire *Joli mai* de Chris Marker dont on ne montra à Lyon que trois bobines, mais dont nous vîmes peu après à Paris la version intégrale de trois heures. Pour Marker, il y va d'une modification radicale de son dilettantisme littéraire, de l'acceptation de la discipline du cinéma en direct où se payer de mots ne suffit plus, qui plus est, en collaboration étroite avec Pierre Lhomme, son opérateur, qui a co-signé le film, Marker aborde pour la première fois, de plein fouet, un sujet cent pour cent français, parisien. Comme Dos Passos, mais sans excès unanimiste, il a voulu nous donner une vue panoramique de Paris à travers ses habitants, lors du mois de mai 1962 qui vit les derniers sursauts du conflit algérien et la réadaptation des Français à une vie sans guerre, où la préoccupation numéro un devient le bien-être, le bonheur sans autre forme de procès. Comme tout Français qui se respecte, Chris Marker fait parler à perdre haleine ses personnages, pris dans les diverses couches de la population parisienne,



Seul ou avec d'autres : Michèle.

sans jamais prétendre à une description exhaustive. Mais, à travers des individualités, c'est une étrange vision de la vie française qui s'impose aux spectateurs, d'un monde si peu fraternel, si égoïstement fermé sur soi, sur des petits bonheurs mesquins.

Croire qu'au nom de Rouch on va sacrifier Eisenstein est absurde. Ces problèmes, étiquetés aujourd'hui cinéma-vérité, un Howard Hawks se les était posés il y a trente ans : je renvois à tout ce qu'il a dit ici-même (1) de l'utilisation du son au début du parlant, de la direction des acteurs, du maniement de la caméra. Quant aux reproches voisins que le cinéma-vérité n'offre aucune vérité, ni ne témoigne d'aucune individualité, il suffirait brièvement de leur répondre que : 1° La révolution apportée par ces nouvelles techniques consiste peut-être d'abord à nous obliger à mettre en doute toutes nos perceptions, notre acquis intellectuel et moral, à mieux distinguer les mille vérités qui constituent la vérité. 2° Pour qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre, il n'existe pas de films reflétant plus fidèlement la personnalité de leur auteur, que ceux de Rouch, de Marker, des Maysles, de Leacock, quand il assume la totalité d'un film.

Si rien n'est résolu, tout peut recommencer. Comment réintroduire la fiction dans ces constats poétiques ? Comment imposer cette gratuité au second degré sans laquelle l'art n'a pas de sens ? Je ne sais encore, mais, bien plus que Cukor ou Minnelli, ces films balbutiants me convainquent que le cinéma est le plus grand de tous les arts.

Louis MARCORELLES.

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 139.



Joli mai. A la caméra, Pierre Lhomme.

PROCÈS DE JEANNE D'ARC

Les fausses apparences

Le feu dévorant

La montée traditionnelle d'un cinéaste se fait vers l'accession à la maturité, c'est-à-dire au détachement de soi face à un univers. Le jet de la gourme, la recherche des matériaux, l'entrée fracassante dans ce nouveau monde provoquent l'admiration passionnée, exclusive, de quelques fidèles ou quelquefois font encourir l'anathème qui permet au créateur de passer pour un incompris.

Bresson n'a jamais permis que la confusion fût possible. D'emblée, il s'est installé aux frontières de son art, que l'on dit sévère et réservé, en tout cas, achevé. Sa technique était déjà rassurante à son premier film. Mais la sympathie négative qu'on lui accordait généralement, il la devait plus à ce qu'il savait ne pas être ou ne pas faire qu'à son œuvre même. L'estime provenait surtout des erreurs qu'il ne commettait pas. Sa pudeur extrême qui le contraignit à s'exprimer par le cinéma seulement après en avoir dominé la technique, le fit taxer de janséniste, de puritain.

C'était s'arrêter aux apparences, refuser de connaître et donc refuser d'aimer.

Chez Bresson, une sorte de *dignité sauvage* enveloppe les sentiments; mais, si les veines où coule ce feu dévorant ne sont pas affleurantes, c'est à nous qu'il incombe d'en retrouver le dessin délicat; et c'est là que réside la difficulté, car l'auteur se retranche derrière la précision hautaine de sa thématique : où est le Bien, se cache la Grâce qui finit toujours par triompher de tout... Et sans doute Bresson se serait-il asphyxié, au sein de cette *dignité sauvage,* hissé dans les honneurs dès sa première bataille, si l'échec de production de *Lancelot* ne l'avait contraint d'improviser *Pickpocket.*

Trois ans après

Cette fois, le feu est à découvert. Les plus grands détracteurs du film avouent avoir été choqués ou bouleversés, sans souhaiter justifier leur émotion. C'est que deux visions, au moins, sont nécessaires pour habituer nos yeux à cette fulgurante clarté. Certes, le mouvement est encore ample, dégagé, précis; certes, quand la virtuosité lui paraît indispensable (aussi pour écarter les distraits et les indifférents), Bresson nous éblouit par une aisance et une fierté inhabituelle de la caméra (séquence de la gare de Lyon); mais, après cette accommodation dont je parlais plus haut, transparaît l'évidence de réalités nouvelles dans l'œuvre bressonnienne : l'incertitude, l'ambiguïté de la passion et, au bout du compte, en de très brefs éclairs impudiques, le don total d'un être.

En vérité, *Pickpocket* qui semblait le film le plus achevé de son auteur est sûrement son œuvre la moins contrôlée, parce qu'il l'a construite autour de lui, en amassant comme autant de boucliers les détails réalistes (pauvreté du décor) et les fausses justifications (inanité des arguments du voleur). La mise à nu se fait quand même, au moins en un



Robert Bresson, pendant le tournage de *Procès de Jeanne d'Arc.*

seul plan, le plus signifiant, sinon le plus beau, de l'histoire du cinéma. A genoux près de sa mère morte, Michel (Martin Lasalle) jette le premier regard qui ne soit pas de défi et ce premier regard adressé à la caméra par le truchement de Jeanne (Marika Green), en amorce, est suivi d'un deuxième, aussi révélateur d'une infinie tristesse, d'un infini repentir, mais adressé directement à la jeune fille maintenant agenouillée à ses côtés. Et peut-être est-ce en effet cette communion que Bresson attend du spectateur; peut-être est-ce cette *sympathie* qu'il requiert de nous, que d'aucuns nomment *exigence* ?...

Après trois ans, l'importance de *Pickpocket* est telle qu'il nous est impossible de voir un film récent, digne d'intérêt sans en repérer les échos conscients ou inconscients (*Lola, Le Petit Soldat, L'Œil du Malin, Vivre sa vie, La Baie des Anges* et d'une autre manière, *Vie privée, Party Girl, Merrill's Marauders,* etc.) et l'on peut comprendre pourquoi : *Pickpocket* est le premier film à faire apparaître la densité des éléments composant la dynamique interne d'une œuvre. Nulle part ailleurs ne sont plus apparents les points d'accumulation, ou points d'orgue, des mouvements élémentaires.

Une dialectique du regard

J'ai dit que le film voulait brouiller les pistes... En effet, le pittoresque n'y manque pas : un voleur *qualifié,* jeune écrivain de surcroît, une jeune fille pure que l'on retrouve fille-mère, un honnête garçon qui se révèle suborneur, une histoire d'amour subtile et déchirante ; mille situations particulières déjà répertoriées. Que Bresson les néglige au profit d'un intériorisme forcené ne les supprime pas pour autant. Bien au contraire, leur évolution se fait toujours sur des plans différents, mais en groupant les états de crise : il y a une séquence-vols, comme il y a une séquence-relations avec sa mère, une séquence-relations avec Jacques, une séquence-relations avec le commissaire, une séquence-révélation des véritables natures des personnages, etc., etc. Ainsi le contexte est-il *résolu* en éliminant les péripéties par une répartition différente des densités. Cela ne va pas sans étirement d'un point d'orgue à l'autre, véritable pause de l'esprit facilitant l'approche du personnage.

Cela ne va pas non plus sans contradiction, la synthèse de l'œuvre s'opérant en même temps que cette analyse des événements. Michel dit à sa mère : « *Tu guériras, je suis sûr...* » ; le plan suivant, elle est morte. Jeanne l'interroge : « *Vous allez partir ?* » — « *Non* », répond Michel, et il saute bientôt dans un taxi pour prendre le train.

Plus subtilement, les dialogues de Michel contiennent souvent le contraire de ce qu'ils semblent affirmer et ses sentiments mêmes procèdent à la fois de la plus grande humilité (l'acceptation de soi) et du plus fol orgueil (le défi à l'Ordre). La seule façon, pour nous, de suivre la vérité est de relier les regards. Eux seuls, à chaque instant, peuvent nous en donner les clés.

Avec Jacques, le regard se fait ironie ou mépris ; nous apprenons qu'il a abandonné Jeanne après l'avoir séduite. Avec Kassagi, admiration, complicité : il lui enseigne la plupart de ses tours, mais Michel ne pense pas à lui lorsqu'il le voit les menottes aux mains. Avec le commissaire, moquerie ou colère ; Michel veut l'éliminer, mais il le craint. Avec sa mère, peur et repentir ; on apprend qu'elle a été volée par lui. Avec Jeanne, tendresse, gêne, brusquerie, amour ; elle seule lui paraît assez pure, même après *l'expérience* (lui, la prison ; elle, l'enfant). Peut-on prétendre qu'il n'y a pas *d'histoire* dans *Pickpocket,* ou seulement qu'elle est banale ?

Pourquoi alors cette indifférence du spectateur ? Parce qu'il est difficile de s'intéresser à un être qui fuit sans cesse. Michel échappe à tout et à tous pour mieux s'accepter, pour mieux *se vivre :* des autres, il craint le regard qui juge et qu'il doit refuser, s'il veut aboutir l'expérience que lui impose sa *particularité.* Et, dans son acharnement à n'être que lui-même, Michel trouve la grâce d'échapper à lui-même pour retrouver *l'autre* (1). C'est dans ce creux, dans cette absence, que se situe le film.

O Jeanne

Ce drame de la solitude liée à la vocation, Bresson a dû le vivre intensément. Parce qu'il a su s'y donner sans réserve et parce qu'il a su nous y faire participer, il est prêt maintenant pour les plus grandes confrontations, celles de Jeanne d'Arc par exemple. Est-ce un hasard si *Pickpocket* commence et se termine par cette phrase : « *O Jeanne ! pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre ?* »

---

(1) COMMISSAIRE : « *Mais cher monsieur, c'est le monde à l'envers* ».

MICHEL : « *Mais puisqu'il est déjà à l'envers, cela risque de le remettre à l'endroit...* »
Et c'est finalement ce qui se passe puisque les *bons* passifs (Jacques et Jeanne) ne trouvent que le péché et Michel, acharné dans la voie du Mal, la Grâce.

Dès *Les Anges du péché,* le Bien et Mal se combattent à la fois dans les âmes des personnages et entre eux, par l'intermédiaire d'une symbolique (Anne-Marie contre Thérèse). Avec *Les Dames du Bois de Boulogne,* la complexité se réduit. La pureté s'oppose à la vengeance et en triomphe. Bresson affine encore : le Mal nous entoure ; en nous-mêmes, nous possédons les forces suffisantes pour vaincre les tentations (*Le Curé de campagne*). Plus avant, il découvre le symbole de la prison ; l'acharnement et la patience (déjà, il faut *vouloir croire*) sont des vertus et la Grâce est au bout (*Un condamné à mort s'est échappé*). Mais la prison n'est-elle pas un accessoire inutile ? La prison la plus imperméable est en nous-mêmes et c'est de nous-mêmes qu'il faut nous évader pour triompher de la Tentation (*Pickpocket*).

De dépouillement en dépouillement, au bout de premier infini, Bresson a pu trouver l'essence de son être : Jeanne ; et, entre toutes les interprétations possibles de Jeanne, c'est la sienne propre qu'il a choisie, un être moderne — intemporel puisque de notre temps comme du sien — que sa vocation oblige à préférer « le sens de sa vie à sa vie même »... Anne-Marie, Agnès, le Curé d'Ambricourt, Fontaine, Michel... Quel drôle de chemin !...

Par pensée, par parole, ou par omission...

Je n'ignore pas tout ce que cette orientation peut avoir d'artificiel mais, d'une part, il est plaisant pour l'esprit d'imaginer un tel aboutissement si logique et, d'autre part, il est troublant de constater que, Bresson étant parvenu jusqu'à lui-même avec le *Procès de Jeanne*, il s'intéresse maintenant à *La Création*...

Que sont devenus les regards ? En apparence, ils sont les mêmes dans *Jeanne* et dans *Pickpocket ;* en apparence seulement. Ici, ils rectifiaient la parole ; là, ils la prolongent. Ici, nous découvrions Bresson, au prix d'un minimum d'attention ; là, nous devons le juger. Car c'est bien cela dont il s'agit : dans une mise en scène dépouillée à l'extrême jusqu'au champ-contrechamp, où peut *exister* le metteur en scène ?... Nous savons que Bresson est Jeanne ; son honnêteté lui interdit d'être juge et partie. Il se sait condamné ; comme tous les grands procès de l'Histoire, celui-ci est perdu d'avance.

Pour mieux le préciser, le film est construit sur un flashback total ; excellente et subtile façon de conserver le recul, alors que les événements mêmes sont actualisés. Dès lors, toute tricherie est impossible, et le moindre suspens éliminé. Il n'y a pas plus de spectacle qu'il n'y en aurait au procès lui-même, si la comparaison pouvait nous être accordée... Bresson n'ajoute rien. Il ne s'est même pas servi de l'émotion de Jeanne, comme l'a fait Dreyer, il s'est contenté de *servir* son propre personnage *au* spectateur.

Néanmoins, il nous fait pénétrer en coulisses : dans la cellule de Jeanne. Nous la voyons, par le trou d'un mur, en larmes, effarouchée dans sa pudeur ou tristement offerte. Et ce n'est pas sans gêne que nous acceptons de telles images. Sommes-nous les complices d'un *voyeur ?* N'oublions pas que Bresson est Jeanne ; ce qu'il nous demande là ressemble curieusement à ce que l'on demande à un prêtre : la *confession.*

Avec *Pickpocket* où tout lui échappait, il ne pouvait se proposer à l'Absolution, puisque tout avait lieu malgré lui. Dans le *Procès de Jeanne,* il a fini de s'accepter ; c'est son propre chemin, douloureux et grave, qu'il prévoit et pour lequel il éprouve le besoin de se confesser, d'être jugé, avec ses sursauts habituels qui aboutissent aux extrêmes les plus confondants : la trop grande humilité de demander pardon ou le trop grand orgueil de refuser la pitié. Car ce procès perdu d'avance, d'une manière ou d'une autre, comme Jeanne, il sait aussi qu'il le gagnera.

Dieu est inutile

Dans cet univers truqué où Dieu est, tour à tour, auteur, acteur, caméra et spectateur, la Grâce ne peut que triompher. Tous les personnages de Bresson s'imposent une épreuve ; ils se rendent prisonniers d'une vocation et la découverte de leur accomplissement justifie l'épreuve.



Et ce n'est pas sans gêne que nous acceptons de telles images...

Le point de départ n'est qu'un axiome. Ce qui fait le génie de Bresson, c'est que, chaque fois, son univers reste cohérent en regagnant son indépendance. Michel dit : « *Il devrait être permis à des êtres supérieurs de voler* », mais bien vite, on s'aperçoit du peu d'importance de ce problème. *Axiome :* il m'est permis de voler. *Développement :* je tombe dans le cas plus général du « monde à particularités » ; la solitude est mon lot. Mais elle était mon état, au départ. *Conclusion :* je n'avais pas besoin de permission.

Lorsque l'évêque demande à Jeanne : « *Comment savez-vous que c'était langage d'ange ?* », elle répond : « *Je l'ai bientôt cru. J'ai eu la volonté de le croire* ». Si Dieu est, il est tout-puissant et commande au surnaturel. S'il y a des voix, il y a surnaturel. Si l'on entend des voix, il faut avoir la volonté de croire qu'elles viennent de Dieu. Mais si Dieu n'est pas ?... On n'entend pas les voix (Dieu suppose beaucoup plus que Lui-même, puisqu'il sous-entend le Démon)... Mais si l'on entend quand même les voix ?... Parions alors pour la meilleure chance. Dieu, même supprimé, est meilleure chance que le Néant... d'où son inutilité.

Je n'ai pas parlé des détails. Chacun peut voir l'importance accordée aux objets, aux éléments. Je pense que ces repères font plaisir aux fidèles, comme de reconnaître le geste familier de l'être que l'on aime ; mais Bresson est bien au-delà, et c'est au-delà qu'il faut le chercher, si nous ne voulons pas, à notre tour, nous laisser prendre à ses trompeuses apparences.

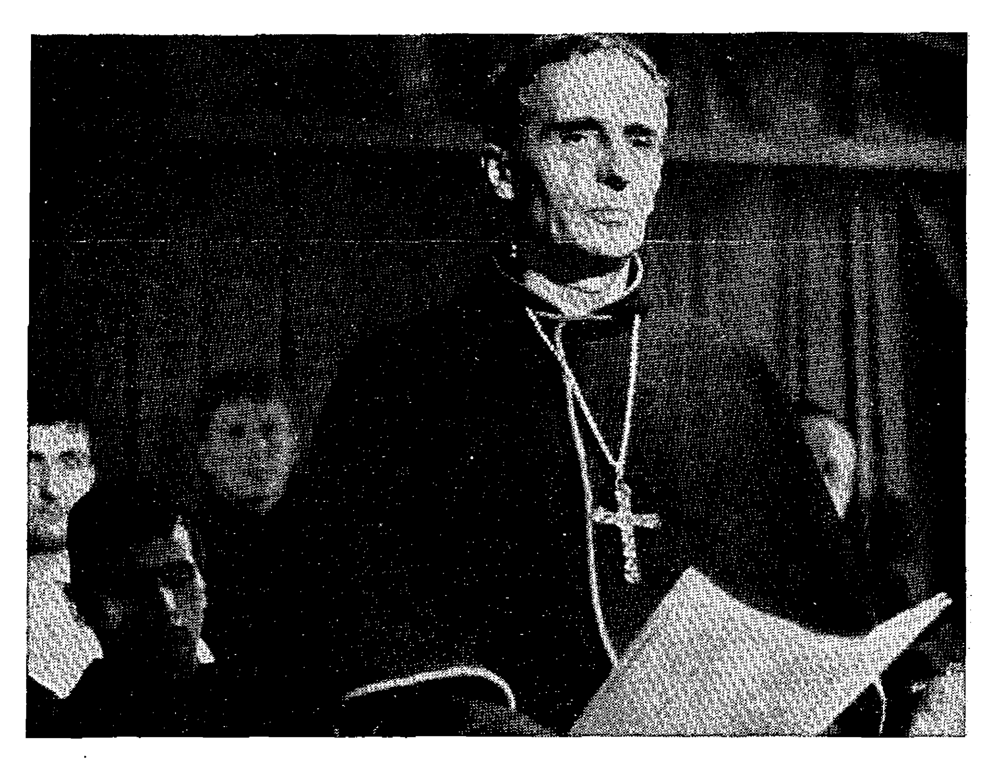
Paul VECCHIALI.

Corps mémorable

Avec *Pickpocket,* Robert Bresson avait trouvé (était-ce par hasard ? ou au terme d'une impitoyable ascèse esthétique entreprise il y a bientôt vingt ans) l'une des clefs du cinéma moderne : le cinéma n'est pas, ne peut plus être, spectacle, il est *peinture,* peinture en mouvement, et cette peinture elle-même, pour être à l'unisson de l'art contemporain et à l'avant-garde de l'art de tous les temps, doit se réduire à un pur jeu de formes, dont le but ultime serait peut-être de suggérer le corps de l'homme, et son âme au travers, par le truchement le plus humble, le plus méprisé des caméras jusqu'alors : les mains. La mise en scène, dès lors, s'identifiait à une sorte de contemplation anatomique ininterrompue, sublimée naturellement par la maîtrise du coup d'œil. Ainsi, Bresson s'inscrivait-il dans la lignée des grands cinéastes du *geste,* rejoignait Lang, Mizoguchi. Le geste des mains du pickpocket exprimait son âme sans intermédiaire expressionniste, ou symbolique, d'aucune sorte, de la façon la plus équivoque d'abord, la plus purifiée ensuite, en tout cas la plus incontrôlable par l'acteur, loin de toute notion de pantomime ou de théâtralité ; les mains devenaient un miroir de la conscience, vierge de tout reflet.

Procès de Jeanne d'Arc prolonge, en le systématisant, cet effort vers un dépouillement corporel absolu. Tout alibi spectaculaire à jamais proscrit, ne nous sont plus proposés désormais que chorégraphies abstraites de membres, *inserts* à valeur strictement rythmique, morceaux détachés du corps et comme inertes, inexpressifs : poignets enchaînés, yeux clos, paumes impuissantes, pieds nus courant sur le pavé... Le corps proprement dit disparaît dans un habit presque informe, masse noire et blanche du côté des juges, enveloppe gris plombé ou blanchâtre du côté de Jeanne, ce qui a pour effet immédiat d'asexuer littéralement les protagonistes. Ce dont il n'y a point lieu de s'offusquer : la beauté véritable, on l'admettra sans peine, est au-delà du sexe. De même, si l'on veut, que Jeanne ne sait décrire exactement ses Visions et ses Voix, leur donner forme aux yeux des juges, de même Bresson nous propose dans son œuvre des « visions » incertaines, d'où seuls d'admirables photogrammes de membres épars et un affrontement impassible de voix émergent avec une précision quasi radioscopique.

Quel inconcevable mépris du corps humain et de ses prestiges ! pourra-t-on s'écrier. Ce cinéaste chrétien ferait-il fi de l'incarnation ? Je l'ai cru longtemps. Dreyer, en comparaison, m'apparaissait presque comme un sensuel effréné, fasciné par les moindres granulations de la peau, appesantissant les gestes, faisant déferler les larmes, se perdant dans le décor. Et Rossellini, donc ! Ici, l'on n'a que sécheresse, refus glacial de toute matérialité. Bresson a-t-il honte du corps ? C'est alors que je me suis souvenu qu'un artiste et théoricien de génie avait, il y a un peu plus de quatre siècles, eu la même idée révolutionnaire, incomprise également de son temps. Je veux parler du peintre Albrecht Dürer, et très précisément de ses « Quatre livres sur les proportions humaines », publiés à Nuremberg l'année de sa mort, en 1528. On sait que ce problème des proportions du corps passionna la Renaissance. Dans son quatrième livre, Dürer lui donne une réponse inattendue (et que l'on pourrait dire pré-cinématographique), en étudiant pour la première fois les membres en fonction des mouvements. Il cherchait moins, d'ailleurs, à définir la perfection idéale (bien que ce fut son intention aussi) que les normes qui président à la construction de l'organisme humain, et à son évolution. Ai-je besoin de rappeler que Dürer fut l'un des peintres les plus exigeants de son époque en ce qui concerne l'intention philosophique et chrétienne ? « *Mes affaires,* disait-il, *suivent le cours qui leur est assigné là-haut.* » On aperçoit pourtant à quel point ses recherches, et celles de Bresson qui s'y apparentent, loin des auréoles factices souvent de mise en ces matières, ont un caractère éminemment *réaliste,* voire scientifique ou zoologique. Ce à quoi ils tendent tous deux, à l'encontre de je ne sais quelle « expressivité » psychologique, de toute mimique, pose ou gesticulation, c'est à une manière de *quintessence organique,* valable de tous temps et en tous lieux, et qui (c'est le danger) semble devoir curieusement rapprocher la créature humaine de l'animalité.



Un dépouillement corporel absolu...

Mais le paradoxe est qu'en ayant l'air de revenir ainsi aux lois simples de la nature, à des convulsions brutes d'anthropodes (songez au réveil en sursaut de Jeanne la nuit dans sa cellule, à ses attitudes de bête captive), Bresson — comme Dürer — réintroduit, et de la façon la plus décisive, le sacré, glorifie ce corps qu'il semblait dédaigner l'instant d'avant, atteint finalement le plus noble et le plus secret des âmes par l'attention aux gestes les plus simples, aux objets les plus quotidiens. Les pieds de Jeanne, ses chaussures, son écuelle même (que l'on commandera de brûler aussi) ne sont-ils pas les seules traces visibles de son passage, et donc de la sainteté qui fût en elle ? « *Elle ne s'envolera pas* », dit l'évêque à voix basse, lorsque Warwick veut faire doubler ses chaînes. Eh bien ! si, justement. Lors de la sublime course à petits pas vers le bûcher, l'évidence de l'envol de l'âme hors du corps, par le seul spectacle du plus bas de ce corps, éclate de manière fulgurante. L'émotion ressentie à ce moment précis est à la limite du tolérable ; elle sera portée à son comble quand, de ce corps dont nous n'avons aperçu pourtant que des bribes, il ne subsistera plus, sur le pilori noir du bûcher, que l'apparence, carbonisée.

Et l'on mesure enfin, sans hésitation possible à présent, l'immense talent du cinéaste : s'il s'est ainsi contraint à n'enregistrer humblement que des plans de mains et de pieds de Jeanne d'Arc, ce n'est point par répugnance à l'égard de son corps, mais en se souvenant que sur la Croix du Calvaire, c'est à ces deux endroits précisément que les clous furent plantés. Tout le reste lui paraît à bon droit relever de l'anecdote, d'une dramaturgie fallacieuse et complaisante, Il est vrai que, du même coup, Bresson annule presque, d'un magistral trait de plume, tout le cinéma et se confirme comme un créateur à l'ambition démesurée, nous interdisant pratiquement de le suivre dans sa recherche éperdue (et peut-

être stérile). Comme Dürer encore, il aura peu de disciples. Tous deux accèdent sans doute à la plus haute cime de l'art, mais au prix d'une mortification si radicale qu'elle demeure (dirons-nous : heureusement ?) le fait de solitaires. Je dirais volontiers, en paraphrasant une formule de l'auteur de ce *Procès,* extraite d'un récent « Entretien », et qui s'applique parfaitement à lui-même : « Il nous convainc d'un monde à la limite de nos facultés. Il pénètre dans ce monde surnaturel, mais il ferme la porte derrière lui. »

Claude BEYLIE.

L'autre ailleurs

Voici peut-être que s'ouvrent à nous, avec la *Jeanne d'Arc* de Bresson, un autre art, un autre monde. Pas nouveaux, certes (1), mais *autres,* et dont le cinéma n'avait que bien rarement permis l'approche. Il arrive parfois qu'on aperçoive une aube étrangère, promesse d'autre chose que de nous-mêmes (ce qui ne peut se sentir qu'obscurément, dans la confusion et le bouleversement des savoirs), une œuvre telle qu'elle se place et nous laisse en deçà et au-delà de l'homme, ailleurs... Et pourtant à sa source comme à son terme.

Nous sommes devant l'étrangeté de cet ailleurs inconnu comme impuissants et paralysés. Quelle vague inquiétude retient de sonder ce qui se peut révéler insondable ? Quelle menace s'est-elle renouvelée en ces horizons, en ces frontières ignorées de nous-mêmes qui s'écartent sur quel abîme ? Et, plus il nous exclut, plus il nous attire imprécisément cet autre monde, et revêt la forme floue qu'il nous faut vite fixer (pour nous fixer nous-mêmes au risque de l'altérer : on efface, à le connaître, tout mystère). Reste qu'une sorte de « respect » pour l'inconnu et l'incommunicable contient encore la tentation de se répandre en ces univers entrevus...

J'imagine que, devant le spectacle d'une forme, d'une vie différente et encore ignorée, le savant troublé s'abstient d'aller plus loin dans sa science... Qu'il s'arrête au seuil étranger et suspend toute connaissance. De même, auprès des œuvres qui nous égarent doit-on d'abord, et même si une approche plus poussée n'en montre la nature que plus familière, se tenir réservé et comme en lisière de la compréhension, en marge de la critique. (Comme l'œuvre est alors elle-même en marge de l'art...)

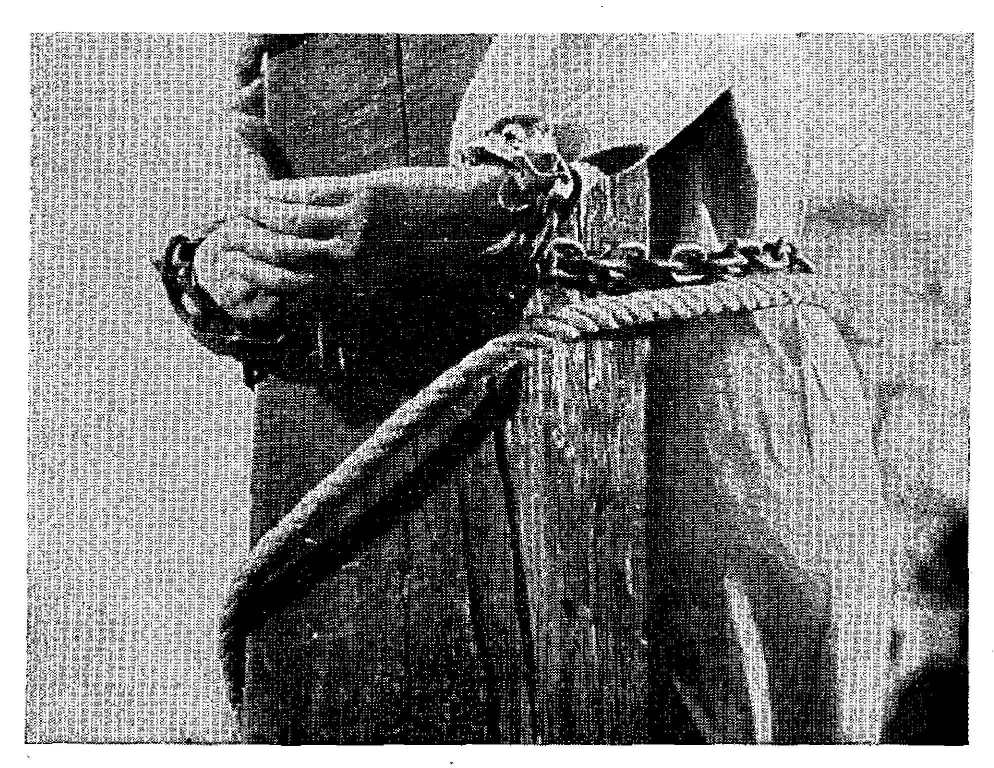
Plus que des certitudes, on apprend des hésitations. C'est d'elles qu'il faut rendre compte, tant s'indique par le seul trouble la nature du troublant. Je ne dis pas que le film provoque tout ce que je viens d'évoquer à son propos : mais il suffit justement qu'il l'évoque pour se charger déjà de cette « inquiétante étrangeté » (2) qui nous renvoie à ce que nous savons le plus mal en nous, origines et fins.

Aussi suis-je entraîné par le film à une sorte de délire ne s'essayant qu'à peine à la réflexion (de là cette démarche plus par sauts, brusques visées, détours que raisonnements), qui passe sans pour autant me satisfaire, ni critique non plus qu'admiratif, qu'il me rassure de croire tout à fait gratuit et tel enfin que rien ne le semble justifier hors son propre et impérieux besoin de se manifester de lui-même et en moi, et aussi bien ailleurs.

---

(1) Qui se saisissent aussi dans Héraclite ou Hölderlin, chez tous les peintres de l'ailleurs (Poussin, Klee, Kandinsky, Kupka...), et se retiennent aux musiques (Bach, Monteverdi, Berg et Webern...).

(2) Voir, dans ce sens, l'important article de Freud : « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée,* N.R.F.



L'œil à la lisière des êtres, à la frontière des choses...

Frontières

La caméra à ras de sol. L'œil à la lisière des êtres, à la frontière des choses. Les franges confondues du mouvant et du figé plutôt filmées que les manifestations de la vie. L'auréole plutôt que l'être. Une caméra en bordure de monde, un cadrage périphérique.

On sent dès l'abord comme se retiennent ici plus les *attaches* que les phénomènes (à l'opposé sans doute du cinéma existentiel d'un Renoir ou d'un Hawks, où l'existence même *est* l'essence... — tandis qu'ici, où l'existence n'est pas, où l'essence est-elle ? c'est la question même de l'ailleurs...), les termes ultimes — début et fin — plus que les déroulements.

D'évolution, il n'est proposé sur aucun plan. Je ne crois pas à une continuité (qu'elle soit d'ordre psychologique, physique ou cinématographique — c'est tout un) de Jeanne, mais à celle — aussi bien discontinue — d'une *matière* qui tient lieu ici tout à la fois d'êtres, de vie, de sentiments, d'existence... L'élan lui-même n'est jamais suivi, mais son départ et sa chute, quand il se noue ou se lâche. L'homme n'y est envisagé ni mis en scène, pas plus que la question de son être, à moins que celle-ci ne se ramène en fait aux seules questions qui l'accompagnent (et la dépassent) : « d'où viens-tu ? où vas-tu ? ».

Barrières

Cette première impression du film trahit tout de suite cette crainte de manifester d'emblée les êtres et les choses dans leur intégralité. Il y a comme un scrupule à les saisir

tout entiers directement. Ce qui mène au détour de les couper de leur vie, de les isoler d'eux-mêmes pour n'en permettre ou n'en livrer que les passages et les filaments.

Scrupule de la création, qui retrouve celui de l'analyste ou du critique. Mais de lui, précisément, naît (c'est la force du film) cette possibilité (et cette nécessité) de condenser en un pli de vêtement tout un présent souffrant, toute une ère de passions qui se recueillent ainsi dans une plus détachée *matière* et plus sûre, s'influençant moins aux frémissements de l'âme, aux variations de la vie parce qu'elle les porte et les unit, qu'elle en est la base comme l'aboutissement...

Matière, qui d'un point à l'autre ne se poursuit pas en trajet (à l'encontre de la définition que faisait Rossellini de sa démarche créatrice). L'intermédiaire est éludé, sauté le parcours. Tout centre s'efface et se concentre en *pôles,* entre lesquels certes toute vie circule, mais sans autre matérialité (à l'exemple des forces magnétiques ou électriques) que celle des seuls pôles.

Aventure de la matière, cinéma de l'aventure où l'aventure ne vaut que par son désir et son rejet, son déploiement restant voilé — cœur inattaquable qu'une lumière blesserait.

Découpes

Par ce point de vue de la fragmentation, ces bribes de corps entr'aperçues et serrées un moment, ces lambeaux de vie figée sitôt que figurée, il nous est sans doute donné de pénétrer en cet autre monde dont l'ensemble, s'il nous fût apparu tout d'un coup nous eût peut-être (et comment le savoir autrement, car y a-t-il vraiment tout derrière ces parties accessibles ?) éblouis ou effrayés trop pour le pouvoir supporter. Aussi entrons-nous protégés d'œillères.

De masques, dont les découpes ne permettent que de deviner et de sentir, mais de voir encore avec peut-être plus d'acuité et d'émotion qu'un angle plus ouvert qui nous eût vite inondés sans pour autant nous *exciter* assez. (Mais, là encore, y a-t-il vraiment *plus* à voir ?).

Car c'est bien d'excitation qu'il est ici surtout question pour l'œil et l'esprit. Tout se passe comme en ce jeu de rencontres singulières que permettaient les bals anciens, où l'âme, de se masquer tout entière avec le corps, s'expose plus à nu, avec une impudeur accrue par la protection provocante et l'abri audacieux du costume... Là aussi, montrer le moins revient à susciter le plus.

On pourrait dire que c'est justement occasion à *pudeur,* que cette recherche de l'âme en ses retranchements... Mais de ces pudeurs bien perfides qui ne laissent pas de jouir d'elles. Nul doute que Bresson n'ait rêvé du film où mains et pieds de Jeanne, et parfois peut-être ses cheveux, eussent suffi à *trahir* son corps, sa vie, son âme et sa mort...

C'est qu'il s'agit aussi d'une longue trahison, où le peu qui nous est laissé voir de Jeanne ne la découvre et ne la livre que plus en affectant de la soustraire, en quelque prison, au regard. Par l'effet bien connu du balancement entre présence et absence, dissimuler c'est encore dévoiler le plus douloureusement.

Fermeture

Cinéma de la fermeture. L'art n'est plus ici de redonner au monde, à travers ce point de vue de la caméra qui, malgré tout, le restreint, le fausse, l'isole et le condense, toute l'ouverture que l'on voudrait qu'il ait ; mais d'accepter ce cadre limité qui est celui même du cinéma en face du monde, ce recul et cette réserve indissociables de l'acte de créer en face de la vie, cette rétraction et cette fermeture enfin où se réfugient et le doute de l'artiste et l'angoisse de l'homme, et qu'impose ici la peur de trop voir : que tout soit trop vite dévoilé, dissipé, et ne resterait qu'un néant, ultime recours du secret.

Ce qui fait préférer, entre le monde caché où la conscience hésite à s'engager et cette



Ces lambeaux de vie figée sitôt que figurée...

conscience elle-même, un filtre, un système de caches, un ensemble d'optique protecteur et ramenant à notre échelle les questions quelque peu démesurées du destin de l'homme.

Je ne vois pas dans le parti pris esthétique de Bresson souci d'esthète, mais comme une inquiétude malaisément avouée, qui se dissimule elle-même et se préoccupe de dissimuler à son tour ce qui l'entraîne : crainte et quelque remords d'avoir tout à la fois laissé échapper du cercle ambitieusement clos de la création ce qui le rend imparfait — une certitude de la matière au lieu de celles de l'âme, et d'avoir aventureusement ouvert sur quelque monde inhabituel, débouché sur un ailleurs de l'art et de l'homme.

L'étrange est aussi (ce qui corrobore l'étrangeté découverte) que cette ouverture se fasse par le moyen d'une fermeture toujours plus recherchée. Mais ce n'est pas le moindre paradoxe où donne le film...

⁂

Abîme, éléments

C'est cette certitude de la matière, où s'engagent, s'échangent et s'achèvent les errements de Jeanne, et où le film se fonde, qu'il faut sonder.

La caméra à ras de sol, et toujours nous sommes au-dessus de l'abîme, plus lourd que nous. Film où l'on sombre. Tout au long d'un déroulement le sol s'est ouvert sous la marche ; elle pèse plus elle se fait légère. Voici qu'il nous faut vite réévaluer tout un système de poids, toute une physique de la pesanteur qui nous ancrent encore. Les surprenantes mesures

imposées par le film ne nous laissent plus l'usage des repères anciens. Vite — car tout aussi se résout en souffle, qu'il ne nous appartient bientôt plus de jauger. C'est comme si, sous les pas, l'univers se remodelait selon une nouvelle poussée. Les vieilles lois de la résistance s'effondrent : ici, l'air se fait plus lourd et la terre s'allège; l'âme gagne en densité, le corps est plus gazeux.

Il y a ce grand mélange des éléments; on croirait revenus les échanges héraclitéens. (Fragment 76 d'Héraclite).

Fusion (cosmique...) où matière et éther se résolvent volontiers l'un en l'autre, comme après la disparition de leur élément synthétique : l'eau (3). Film sans eau. Univers où l'eau perd son rôle familier d'intermédiaire, la faculté de tampon qu'elle assure jusqu'ici dans le nôtre. Il ne reste à la terre et à l'air qu'un point de rencontre, le feu. C'est l'âge des sauts brusques du solide au gazeux sans transition liquide. D'où ces frottements, ces passages dangereux du condensé au vaporeux, ces explosions renouvelées, ces pressions soudain renversées, qui ne manquent pas de préparer aux craquements de l'incendie. Le feu vient ici couronner et comme accomplir ce qui se crée de contacts, d'accords ou de chocs entre les éléments. Toute matière s'y vient fondre, c'est là son embouchure.

Le feu comme achèvement, dans tout son élan, de sa prise, de son embrasement à sa cessation soudaine, finie la flambée brutale. Mais aussi le premier creuset, la source unique. S'y élabore une nouvelle alchimie des corps, s'en dégagent pour y retourner ces êtres unissant les deux éléments d'où ils tirent cette capacité d'être à la fois plus denses et plus légers, terrestres et aériens. Jeanne est de ceux-là, en elle se mélange la matière à l'âme (il y a sans doute aussi quelques héros de Goethe : Goetz von Berlichingen, Faust...).

Métamorphoses

Union plus que mélange, ou métamorphoses confondues. Car le même échange (il ne faut pas s'en étonner) enchaîne matériel et spirituel. Ce film, qui se veut le plus spiritualiste doit s'accrocher à la plus absolue matière et s'y résoudre pour retrouver quelque allant vers l'esprit. (Dans la partie rigide s'enfonce le tout vivant, et dans le solide le mouvant. Ce qui se peut saisir par la main, le tangible, permet aussi l'appréhension des définitions, la première et l'ultime... Film où le regard même accroche pour approcher, s'empare et possède, plus éloigné de toute contemplation que du but du voyeur.)

Mais la faille gagne, qui se fait entre le monde des autres qui se veulent partout et celui de Jeanne prisonnière des deux. Faille que n'emplira qu'une fumée — âme sous la matière, âme grossière sous la toile grossière, âme dans la matière incarnée en tronc brûlé, tandis que le corps s'épouse tout à fait à l'air en fumée. (C'est la fumée, plus que la mort de Jeanne, qui fait pleurer les prêtres, et leurs larmes sont le miroir des flammes). Ame noircie où s'attachent, à sa matière rongée, les chaînes lourdes et libres de leur prise, lasses de l'effort d'avoir résisté elles aussi à la tentation de l'assoupissement dans le feu. Ame-matière enfin en flots de fumée. (Se résout ici le conflit déjà remarqué : alors que, pour la plupart des grands cinéastes comme pour les philosophes de l'existence, celle-ci et l'essence ne font qu'un — de par la nature du cinéma —, Bresson réconcilie aussi, sans s'en douter, la vieille opposition esprit-matière, en les mêlant.)

Matière qui insère l'homme et suffit à l'exprimer, posée autour de lui comme sa possession lointaine et sa fin, inaccessible domaine, présent pourtant en lui comme son origine et sa fin. Film tout entier construit selon le brasier crucial, les détails ajoutés aux détails et les branches aux branches, jusqu'à installer ce réseau de fragments qui se lient pour enserrer la vie, la montrer et la meurtrir, et s'irradier enfin dans le feu avec elle.

Exorcisme : longue supplique de la matière où l'âme se décharge; pour autant le film n'est pas confession, il recueille plutôt ces éclats comme les phrases hachées d'un aveu, l'hésitant récit d'une conspiration où tout et tous participent à la trahison des illusions de l'âme matée dans la matière.

(3) *« C'est la mort pour les âmes de devenir eau »* Héraclite, fragment 36 (Diels) *« L'âme anhydre est la meilleure, elle embrase le corps comme la foudre fait la nuée »* (86).



Il ne reste à la terre et à l'air qu'un point de rencontre : le feu...

Essai de discernement

Délire donc. Il me plaît d'autant plus de m'y être livré que rien, semble-t-il, n'en apparaît dans l'œuvre. Qui s'efforce (et peut-être sans effort aucun) d'envisager le film posément, détaché de lui-même autant que de l'écran, il ne voit là que rigueur quasi désespérée, nulle trace de frisson, à peine quelque émotion plutôt sensible dans son refoulement, un grand souffle rigide, suite d'images où rien ne laisse signe, où toutes traces s'absorbent, un point de vue qui exaspère tant l'on y voit peu, et de petites choses — pieds, pas, chaînes, poignets, quelques visages et de nouveau les marches gravies, les pavés où l'on glisse...

Film le moins propre à susciter l'enthousiasme : plutôt la méditation, le recueillement, que sais-je, l'ascèse des sens et l'assèchement du penser, l'irritation mieux que le rêve,

et le rire même que le délire... Et pourtant, cette œuvre que l'on fait vite si détachée du monde et si lointaine de l'homme, refermée sur elle-même au point qu'on lui en peut vouloir d'exclure jusqu'à la vie, le trouble, l'émotion, *jusqu'à la moindre possibilité* de participation du spectateur à son existence si ambitieuse et si risquée, ne voilà-t-il pas qu'elle se fait plus exigeante à mesure que l'on se fait à s'y moins associer, plus nécessaire dès qu'on s'y sent moins utile, plus assurée quand précisément s'y reflète notre doute, notre déception.

Elle s'avance de notre recul, bien plus présente en nous de moins nous occuper, vigilante et menacée, nous laissant à nous-mêmes pour mieux nous absorber. Nous envahir lors même de son reflux, car les films, comme les marées, peuvent nous éloigner de leur lente montée en nous et irrésistiblement nous *attirer de leur retrait... Au moment* où l'on se demande, peut-être avec anxiété (quoi de plus inquiétant que l'absence de tout repère alors) en quel point nous pourrions bien la rencontrer si peu que ce fût, l'œuvre nous cerne de toutes parts, et c'est qu'elle tourne autour de nous si vite qu'on n'en peut saisir le moindre bout, *alors qu'elle devient manifestement* un peu de notre aboutissement...

Errance du film et errement de la pensée conjugués, il en naît cette suite de renversements où paraît le mieux se définir la démarche de Bresson.

Explorations

Entre le film et son objet, comme entre le film et son spectateur ne cesse de se modeler cette *relation de compensation*, qui veut que le moins et le plus se répondent toujours et s'appellent, instaurant une incertaine recherche, un ordre étrange de correspondances entre des contraires éloignés, inadéquation constante où pourtant les rapports renversés se retrouvent, cycle enfin de l'inversion dont il faut bien se demander maintenant sur quoi il ouvre, ce qu'il permet ou promet de vues nouvelles.

Qu'attendons-nous d'un cinéma nouveau? Précisément qu'il nous lance de plein fouet dans autre chose, ailleurs. Non pas autre chose que ce que nous connaissons déjà, ce qui serait peu, puisque se ramenant à ce savoir d'autres choses acquises de tous temps, mais bien *cet ailleurs que nous* ne pouvons que difficilement approcher, connaître, comprendre et même concevoir. Ailleurs à l'accès douloureux, car tout nous y égare, où nous risquons de tout perdre pour l'espoir (peut-être vain) de gagner autre chose que nos possessions, et que nous posséderons plus mal encore.

Que *devons-nous attendre* d'un cinéma moderne, et que doit-il exiger de lui même? Rien d'autre que de nous ôter tout repère, de nous perdre en nous-mêmes, de nous proposer l'absolu, la matière, la vie ou la mort, toutes choses qui, pour nous être voisines, n'en sont pas moins les plus inaccessibles à la conscience, les plus fuyantes à l'esprit, les plus impénétrables au savoir, frontières qu'on veut croire familières et qui n'en sont que plus inquiétantes, dès qu'on tente effectivement de se saisir en elles. Là, tout système s'effondre, dévoilant la grossièreté de ses méthodes et le vide où il prétend, toute esthétique se résorbe et laisse à découvert la fondamentale interrogation de l'homme sur son destin, qui est la plus ancienne angoisse comme la source actuelle de la moderne inquiétude.

En face de ces notions qui n'en sont que de nous échapper et de nous dépasser, l'essai de l'artiste pour les atteindre et les toucher se charge immédiatement de leur mystère, s'apparente à l'impossibilité de les définir. Les détours nécessaires de l'œuvre rendent alors la mesure de la lutte et de la peur qu'il y a à vouloir aller, dans une quête presque mystique (4), toujours plus loin que soi pour se retrouver perdu avant soi. *C'est un effort tragique* et admirable que de se heurter sans cesse à ces limites qui sont moins celles du monde que les nôtres, et de tenter de les reculer toujours en se jetant, à corps perdu, dans l'inconnaissable.

(4) Cf. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, et surtout les citations de Sainte-Angèle de Foligno.

Le cas est simple : cette absence de repères, ressentie comme un inachèvement, comme un manque à sentir et à s'associer à la création de l'œuvre (film ou univers), ces sens qui tâtonnent et s'acharnent à n'étreindre peu-être qu'un vide qu'ils suscitent, une matière qu'ils écartent de leur obstination à l'obtenir, et qu'ils recherchent pour se prouver leur plein exercice et leur faculté de vie; cet égarement où tout extrême paraît proche et se confondre en nous, et tout proche insensiblement insaisissable, c'est, très exactement, et mieux qu'en les œuvres qui se veulent « modernes » pour mieux masquer la superficialité de leur propos et les supercheries de leurs systèmes à brasser le vent (je pense à Bunuel comme à Antonioni, à Robbe-Grillet comme à Cayrol), la situation du vertige.

Il ne reste qu'à avouer ce vertige et à tenter de guérir le mal (?) par le mal, même si tout nous mène alors aux limites de l'homme, de l'art, et bien sûr du cinéma, avec Bresson.

Jean-Louis COMOLLI.

Note sur l'insuccès commercial

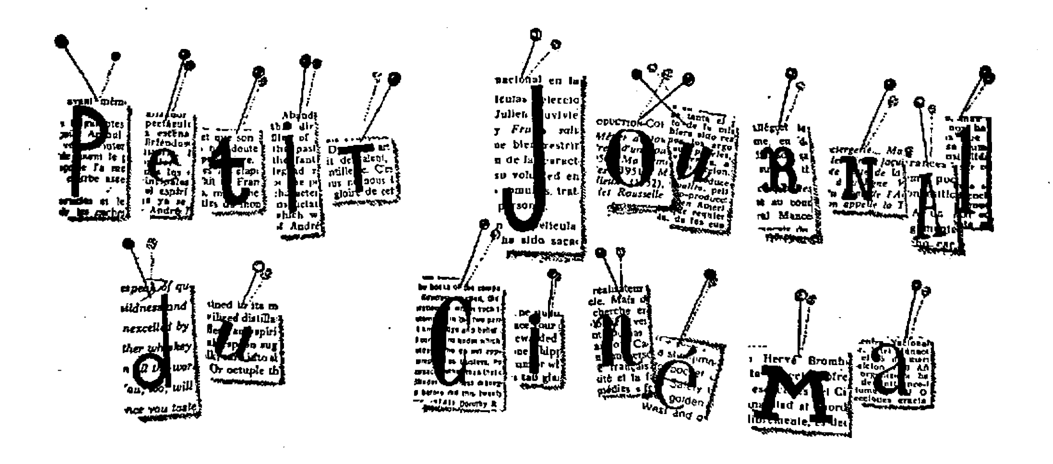
La beauté des deux derniers films de Robert Bresson est celle de l'information pure : je veux dire qu'il n'y subsiste que le minimum de relais et qu'y est recherchée la réduction-limite de l'entropie. Aucun cinéaste n'a jamais, semble-t-il, recherché si absolument la communication la plus directe avec le spectateur (rapport d'égalité, non de soumission, comme chez Hitchcock); Bunuel ou Rossellini même, sur ce point, sont rhétoriques par rapport à lui.

Voici donc, en soi, les films les plus « publics », les plus commerciaux qui puissent être; on sait ce qu'il en est. Et tout se passe comme si ce que le public aimait, ce n'était pas la vérité, mais ses alibis rhétoriques, pas le message, mais la part d'entropie qui le brouille : cf. le succès d'un film comme *Le Doulos,* qui n'est plus que pure entropie et plaît aux amateurs (il en est) par l'accumulation même de ces relais et signifiants fossiles qui leur font dire : voilà du cinéma, mais parce qu'ils ont coutume de les subir au cinéma; réflexe esthétique conditionné, cinéma pavlovien pour cynéphiles.

Cela dit, le but de l'art est-il pure communication ? Le monde réel est plutôt foisonnant, un mixte d'informations éparses, partielles et parfois contradictoires, dont les incessants chevauchements et transferts secrètent une entropie toujours renouvelée et cancéreuse, et sauf quelques instants d'illumination (tels la révélation d'un amour, ou l'œuvre d'art, certains paysages), une assez confuse salade. L'art est-il fait pour le peindre tel ou tenter d'y mettre un peu d'ordre, bref, à sa façon, de l'améliorer ? Autre question, qu'il n'est pas lieu d'aborder ici; mais je voulais seulement indiquer quel est le sens d'une telle recherche, qui n'a d'égales, ailleurs, que celles d'un Braque ou d'un Fautrier (*Procès de Jeanne d'Arc* peut être dit, comme certaines peintures, beau comme un mur — mais un mur de signes) ou surtout celle d'un Webern. Et si Bresson tend vers l'écran blanc (ou plutôt gris modulé; mais il y tend sans jamais y tomber), ce n'est donc pas pour ne plus rien dire, mais pour dire tout, ou du moins une seule chose absolument : un seul mot peut-être, mais dit si totalement qu'il soit le signe et le sens de tout.

Jacques RIVETTE.

PROCES DE JEANNE D'ARC, film français de ROBERT BRESSON. *Scénario :* Robert Bresson. *Images :* L. H. Burel. *Décors :* Pierre Charbonnier. *Musique :* Francis Seyrig. *Interprétation :* Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat, Marc Jacquier, Michel Hérubel, Jean Gillibert, Philippe Dreux, André Régnier, Richard Pratt, Marcel Darbaud, Arthur Le Bau, Paul Robert Mimet, Gérard Zing. *Production :* Agnès Delahaie, 1961. *Distribution :* Consortium Pathé.



BERGAMO UND OBERHAUSEN

L'ennui, avec les festivals de court métrage, pour peu qu'on en fréquente quelques-uns, c'est qu'on y voit toujours les mêmes films. Ainsi, on vit à Bergame et à Annecy le sublime *The Flying Man* de George Dunning ; à Tours et à Oberhausen, l'excellent apologue de Polanski : *Les Mammifères* ; et un peu partout, ce bon film de fin d'études à l'IDHEC : *La Rivière du hibou* (mais à Oberhausen seulement : *Le Pont*, film de fin d'études polonais, réalisé par Majewski d'après la même nouvelle de Bierce et plus maladroit, c'est-à-dire plus sympathique). Une façon commode de distinguer toutes ces journées, ce sera donc de se souvenir des villes et de transformer les *Cahiers* en disciples du « Geographical Magazine ». Voilà pourquoi Labarthe, l'année dernière à Oberhausen, vous parlait du plus sinistre des festivals : ce n'étaient pas tant les films que le lieu. Voilà pourquoi, aussi, je dirai énormément de bien de Bergame : ce ne sont pas les films non plus, bien sûr ! Mais les journalistes français ont bien tort de ne pas faire le détour de Bergame (quelques kilomètres à droite, sur la route qui les ramène de Venise à Paris). Ils retrouveraient dans cette ville un sens très stendhalien de la promenade, deux librairies vraiment très bien, et la galleria Lorenzelli où leur sera révélé un des plus grands peintres de ce temps : Julius Bissier. Evidemment, il est difficile d'aimer Bissier l'après-midi puis les films de la soirée, dont l'inutilité fait contraste. A Oberhausen, par contre, où on passe toute la journée dans un immense complexe qui réunit salles de projections, restaurants et promenoirs (*dov'è Stendhal ?*), tout porte à l'indulgence. Malgré cela, parlons tout de suite de la déception unanime qui suivit la soirée réservée au court métrage allemand (de l'Ouest). Tout était très mauvais ; à quoi bon citer des noms ? Eh bien, si : MM. Schedereit, Riedl, Herbst, Sachs (Hans), Kluge, Hilgert, Schmidt, Urchs, Spieker et Dörries ne sont pas des cinéastes et ne méritent aucune attention. Finalement, le moins mauvais des films allemands était réalisé par un Français habitant Munich, d'après un récit de Böll, et projeté hors-compétition. Cette sélection minable, était-ce la faute des organisateurs d'Oberhausen ? Je l'espère, ce qui me permet en même temps d'espérer encore dans le cinéma allemand. La sélection française ne valait d'ailleurs guère mieux, à Oberhausen : outre l'Enrico signalé plus haut (on avait déjà subi à Bergame l'affligeant *Montagnes magiques*, du même), deux Jean Herman. Enrico et Herman sont-ils les Laurel et Hardy de l'académisme nouveau ? *Les Fusils*, prétentieux récit « à la France-Soir » où la roublardise de J. H. se déguise en naïveté, et puis *Twist-Parade*... Mais Enrico et Herman furent battus par un outsider : *La Messe sur le monde*, de Dominique Delouche, sur un texte assez connu de Teilhard de Chardin. Ce texte avait été écrit par Teilhard incapable de dire sa messe dans un quelconque désert, et Delouche n'hésite pas à coller ce texte sur une messe. Le résultat aurait confondu le Père Teilhard, qui avait aussi le sens de l'humour et lisait le *New Yorker !* C'est la célébration d'une messe (?), vue de dos, de face, de profil, d'en haut, d'en bas, alors qu'il était si simple et plus beau de la filmer à la hauteur hawksienne. Ce qui est terrible, c'est que si on dit du mal de ce film, son auteur va peut-être se prendre pour le Rossellini de *Jeanne au bûcher*.

A Oberhausen encore, deux révélations : *The Hole* de John Hubley. Deux ouvriers discutent interminablement dans le fond d'un trou, tandis qu'une guerre nucléaire menace. C'est tout ; les mouvements des deux hom-

mes, à la fois très flous et précis, un peu dans la ligne de *l'Homme volant,* de larges traits grossiers à la gouache, qui se font et se défont, et surtout un extraordinaire dialogue improvisé (derrière l'un des deux ouvriers, un Noir, c'est la voix de Dizzy Gillespie) qui semble pousser les gestes animés, voilà qui fait de ce film une œuvre très moderne : *The Hole* deviendra un classique. Et ensuite, *Le Village de Tijanje,* documentaire yougoslave sur une ancienne possession hollandaise, suite de mouvements d'appareil sur l'eau qui borde un village, décrivant toutes sortes de maisons, maison de la Joie, maison du Bonheur, mouvements répétés en litanie, et ce que cette répétition aurait pu présenter d'arbitraire est toujours corrigé par la grâce extraordinaire des gestes ou des sourires ou des lieux saisis par la caméra. Le réalisateur s'appelle Vuk. Bien entendu, ni lui ni Hubley ne furent primés.

J'ai été touché, à Bergame, par *Le Pauvre Matelot* d'Odet Reboul, film de marionnettes d'après le célèbre texte de Jean Cocteau. L'atmosphère Cocteau naît sans qu'on y prenne garde, par le texte bien sûr, mais ce texte enrichi par la présence étrange des « personnages » et de leur animation un peu schématique. Il y aurait peut-être un éclairage nouveau à donner à des textes littéraires en en faisant des films de marionnettes. Truffaut trouve qu'il faudrait adapter ainsi Henry Miller. Et la *Grand-Mère Cybernétique* de Trnka lui répond que *Fahrenheit* 451 en marionnettes, ça ne serait pas mal. Je signale pour finir *Mala Kronika* de Vatroslav Mimica (qu'on rêve de voir jouer dans un film de Marker) : vaut moins par l'anecdote — jolie — que par l'emploi assez neuf, me semble-t-il, d'éléments de décors proches des reliefs de Kemeny : retour à l'âge du fer. Revu aussi le film presque parfait de Lenica : *Labirynt,* mais un peu trop Max Ernst, pas assez Borgès. — F. W.

THE BIRDS

Hollywood, 15 mars.

Hitchcock m'a dit : « *Au temps du montage parallèle, on donnait une double émotion : d'abord avec le groupe des héros menacés, puis avec ceux qui vont les délivrer. Je fais un pas de plus. Dans* The Birds, *pendant que les oiseaux se posent dans la cour d'une école, le professeur fait sortir les enfants en silence. Le cadre reste sur les oiseaux et l'on entend seulement les pas des enfants qui s'éloignent. Un type du Studio me demandait où était le plan des enfants quittant l'école. Je lui réponds qu'il n'y en a pas. « Mais, dit-il, je me souviens de l'avoir vu. » — « Non, dis-je, vous croyez l'avoir vu. » Le parallélisme de Koulechov était très fort, mais cela restait une juxtaposition : plan A + plan B. Tandis que je donne les raisons du plan A et du plan B, je les mets en scène.* » — A. M.

NOUVELLES HITCHCOCKO-HAWKSIENNES

LA PIE CONDAMNÉE A MORT...

(De notre correspondant particulier.)

Poitiers, 10 avril. — *Un professeur poitevin avait adopté une pie. Il mit à profit les vacances pascales et quitta Poitiers. La pie, délaissée et fort mécontente, ne se contente plus, comme elle le faisait depuis quelques jours, de commettre des larcins ou de voler les lettres dans les boîtes, mais passe sa mauvaise humeur sur les enfants du quartier. Elle attaque « en piqué » tous les bambins et, mardi, elle s'en prit à un bébé dans son landau. Elle a ainsi blessé cruellement à coups de bec trois enfants, au cou, au nez et aux oreilles.*

Les parents, mécontents, ont porté plainte, mais les gardiens de la paix n'ont pu s'emparer de l'oiseau, qui les nargue du haut des arbres voisins. Les gardes de la Fédération départementale de chasse sont maintenant chargés d'exécuter la pie belliqueuse.

(LE MONDE, 11 avril.)

UNE OIE SAUVAGE BLESSE UN PILOTE

Montpellier, 11 avril. — *Le commandant Plommet, de l'Aéropostale, se promène aujourd'hui avec un énorme pansement sur le visage. Il a été blessé par une oie sauvage. Assurant avec son Dakota la liaison Toulouse-Montpellier, à l'aube d'hier, il rencontra le volatile à 2 500 mètres au-dessus de Bédarieux. L'oie transperça le pare-brise et heurta le pilote. Malgré sa blessure il put poser l'appareil sur le terrain de Montpellier. Après pansement dans une clinique et changement du pare-brise, le commandant Plommet put reprendre les commandes.*

(PARIS-PRESSE, 12 avril.)

LA FETE A HENRI

Grâce au « *Petit Dictionnaire* » d'Henri Jeanson (cf. « *Crapouillot* » n° 60, pages 50-78), nous savons désormais de source sûre que la Nouvelle Vague, petit mouvement sans lendemain qui naguère divisa les esprits en France, ne comptait dans ses rangs que vingt-huit cinéastes. Dont, entre autres, révélations stupéfiantes, l'Italien Michelangelo Antonioni, les critiques Jean-George Auriol et André Bazin, Robert Bresson (qui, en 1963, il est vrai, n'avait que plus de vingt-cinq ans de cinéma derrière lui), Georges Franju, Alain Resnais, Yves Robert, etc.

A l'attention de nos lecteurs qui ne pourraient pas se procurer cette inestimable contribution à l'Histoire du Cinéma, en voici, résumées, les grandes lignes.

Henri Jeanson exhume un carré d'as : Baratier (*La Poupée*, à l'en croire, fut une extraordinaire réussite), Franju, Reichenbach et Robert. Il réhabilite les trop injustement oubliés Boisrond, De Broca, Bromberger et Carbonnaux, ainsi que Demy, Dewever et Drach. Certains Chabrol étaient bons (*Le Beau Serge*, *Les Cousins*, *Les Bonnes Femmes* et *Landru*). De Godard, *A bout de souffle* (« *quel film que ce film-là !*) restera. Vadim, bien qu'inculte, lui est « *sympathique* », et, tout compte fait, il ne rejette pas entièrement Jean-George Auriol, Louis Malle et Resnais. A ces dix-sept, il en oppose onze, dont il dit pis que pendre, à savoir quatre « *irréalisateurs* », Colpi, Dupont, De Givray et Rivette, et surtout ses sept têtes de Turcs : Antonioni, Astruc, Bazin, Bresson, Doniol-Valcroze, Kast et Truffaut.

Mais l'immense intérêt de ce travail, dont l'importance n'échappera à personne, est ailleurs. Il faut remercier l'éminent historien, en effet, de nous avoir donné, après des années obscures de recherches ingrates et harassantes, diverses précisions inédites, dont le lecteur le moindrement informé appréciera et la justesse et la richesse.

Ainsi, André Bazin n'est pas mort en 1958, comme on l'avait longtemps cru par erreur, mais en 1952. C'est Jacques, et non Daniel, Boulanger qui était le scénariste-dialoguiste de Philippe De Broca. Malgré une tenace légende contraire, c'est à Pierre Braunberger, et non à Georges de Beauregard et Carlo Ponti, comme l'affirmait un générique tronqué, que l'on doit *Une Femme est une femme*, « *film ni fait ni à faire, au cours duquel M. Godard, se moquant du cinéma, le cinéma se venge...* », et qui n'était qu'un pâle remake des *Jeux de l'amour*. *Une grosse Tête* fut attribuée par erreur à Claude de Givray, de même que *Les Fruits sauvages*, *La Bonne Tisane* et *Les Loups dans la bergerie* à Hervé Bromberger, qui « *(...) avec un entêtement incroyable refuse tous les mauvais scénarios qu'on lui a proposés. Il entend ne pas déchoir. Un honnête homme sur dix mille...* ». *La Guerre des boutons* fut le premier et unique film d'Yves Robert. Et tant Jacques Demy que Michel Drach n'avaient jamais tourné de courts métrages avant *Lola* et *On n'enterre pas le dimanche*. Enfin, outre l'*expressionnisme italien* — nous a-t-on assez rebattu les oreilles avec l'inévitable parallèle Nino Franju-Giorgio Martoglio ! — le « *néo-réalisme allemand* », passionnante école dont la découverte revient à Henri Jeanson (ô Mitry ! ô Sadoul ! honte à vous !), a exercé une influence souterraine, certes, mais néanmoins décisive sur l'auteur des *Yeux sans visage*.

Mais l'apport de l'auteur ne se limite pas à l'histoire, domaine dans lequel, on vient de le voir par quelques trop rares exemples, ses conclusions feront dorénavant autorité, et où il est passé maître. Car la rigueur et la pertinence de son *jugement critique* ne le cèdent en rien au sérieux de son *information historique*. Une fois encore, il faudrait pouvoir le citer *in extenso*. Faute de place, on se bornera à une seule citation, arbitrairement détachée d'un ensemble éblouissant : « *Voilà deux films* — il s'agit du *Bel âge* et de *La Morte-saison des amours* — *dont le sujet en vaut bien d'autres. Ecrits par Aurenche et Bost, réalisés par René Clément, ils eussent sans doute fait une jolie carrière.* — C. G.

SCIENCE OU FICTION ?

Savoir ou sérieux ?... La mathématique à l'emporte-pièce primera-t-elle longtemps le jeu secret de la pensée qui se rit des formules et ne se laisse pas réduire à l'équation ? On peut encore se demander s'il arrive parfois à l'algèbre de se considérer avec quelque ironie, ou si elle va toujours opiniâtrement se heurter à l'humour — à l'impossible — comme à l'insurmontable limite de sa subtilité...

Tout ceci pour l'opportune rectification parue dans *France Observateur* du 28 mars sous le titre « Algèbre et cinéma », à propos de ce que, inventeur incompris, j'appelle précisément « la subtile équation, la formule du grand œuvre » (1). Le bien intentionné lecteur et B. D. s'empressent donc de conclure à une *erreur* dans l'équation proposée : il suffirait, à les suivre, de renverser le dernier terme H/A en A/H, pour que de fausse la formule se fasse exacte. Je les en crois d'autant plus volontiers que, pour moi, la différence est nulle.

Qu'on m'excuse donc de faire à mon tour observer à ces minutieux autant qu'imprécis observateurs qu'il ne s'agit en aucun cas ici de signes algébriques, mais de *signes* qui ne manquent pas de renvoyer aux *notions* qu'ils signalent. L'erreur portant sur les nombres algébriques eût été manifeste : elle perd bien toute portée sur les notions. Que me fait que ce soit plutôt dans cette formule le rapport de l'art à l'homme que celui de l'homme à l'art ? Le terme même de rapport implique une réciprocité que je ne cachais d'ailleurs pas, l'article étant basé sur cet échange entre homme et art.

Et fallait-il prendre *au sérieux* une équation que je prenais la peine de nommer moi-même *subtile* ? Où serait sa subtilité, sinon dans ce piège qu'elle tendait ainsi à cette maniaque attention de pion s'appliquant plus aux fractions qu'aux sens, et qui vérifie malgré elle (et pour la réjouissance de l'esprit) que rien ne peut empêcher la logique de la pensée d'être à la fois plus souple et plus riche que celle de l'algèbre... — J.-L. C.

(1) « Vivre le film », *Cahiers du Cinéma*, n° 141, p. 26.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN-LOUIS COMOLLI, CLAUDE GAUTEUR, AXEL MADSEN et FRANÇOIS WEYERGANS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Jacques Doniol-Valcroze	Bernard Dort	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Procès de Jeanne d'Arc (R. Bresson)	★★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★
Un goût de miel (T. Richardson)	★	★★	★★		★★★	★	★★	★	★★	★★★
L'Effroyable secret du Dr. Hichcock (R. Hampton)		★★★	★★	★	★★	★	★★★		★	
Deux sur la balançoire (R. Wise)	★★★	★★		★	★★		★★		★	
L'Increvable Jerry (F. Tashlin)			★★★	★		★★	★		★★	
Rififi à Tokyo (J. Deray)	★★	★★	★★	★	★★	★	★★★	★	★★	★
L'Enfer est pour les héros (D. Siegel)	★★	★★					★		★	
L'Immortelle (A. Robbe-Grillet)	★	●	★★★	★★★	★	●	●	★★★★	●	★★
Lawrence d'Arabie (D. Lean)	★	●	★★	★★★	★		●	★★★	★	★
James Bond 007 contre Dr. No (T. Young)		★★	★	★		★	★	●	★	
Ballade pour un voyou (J.-C. Bonnardot)	●	★	★★	●	★		★	●	★	★★
Le Jour et l'heure (R. Clément)	★	●	●	★	★★	●	●	★★	●	★★
Les Femmes accusent	●	★							★	
L'Ange de la violence (J. Frankenheimer)	★	●	●	●		★	●		★★	●
Mélodie en sous-sol (H. Verneuil)		★★		●			●		●	●
Le Cabinet du Dr. Caligari (R. Kay)	●	●	●				●	●	●	●
Le Désordre (F. Brusati)	●	●		●		●		●	●	

LES FILMS



Françoise Brion, dans *L'Immortelle*, d'Alain Robbe-Grillet.

Istanbul nous appartient

L'IMMORTELLE, film français écrit et réalisé par ALAIN ROBBE-GRILLET. *Images :* Maurice Barry. *Musique :* Georges Delerue ; et fragment de musique turque. *Direction sonore :* Michel Fano. *Interprétation :* Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano. *Production :* Tamara Films-Como Films-Cocinor (Paris), Dino de Laurentis Cinematografica Distribuzione (Rome), 1962. *Distribution* : Cocinor.

Que j'écrive ici sur *L'Immortelle* n'échappe pas à une certaine indécence. Je m'en rends parfaitement compte. Aussi dois-je une explication au lecteur. Elle est simple : aucun des rédacteurs de l'équipe actuelle des CAHIERS n'accepte de prendre la plume à propos de ce film autrement que pour résumer — Rohmer m'en a gentiment prévenu — l'opinion générale des CAHIERS. « *C'est du Bénazéraf dont on aurait mélangé les bobines au mon-*

tage. » La vieille règle qui veut, aux CAHIERS, que ce soit celui qui aime un film qui en parle, de préférence à celui qui ne l'aime pas, me serait une raison suffisante — puisque je suis le seul « pour » — à prendre le risque de cette indécence, s'il ne s'y ajoutait le désir d'épargner à cette publication le ridicule à venir d'avoir totalement méconnu cette œuvre et embouché la trompette étourdie de Jacques-Laurent Bost, en choisissant pour nouveau maître à penser le gentil et rieur Michel Duran. Aussi ne s'étonnera-t-on point que ces quelques lignes aient un aspect plus polémique que ne m'y entraînerait ma pente naturelle.

***

Le sujet, ou plutôt le « motif » (je reviendrai sur cette nuance) de *L'Immortelle* est extrêmement simple. Un professeur français arrive à Istanbul pour y prendre un poste. Il rencontre une jeune femme mystérieuse qui lui fait visiter la ville. Il s'en éprend et a une liaison avec elle sans jamais percer le secret de son identité exacte. Elle disparaît. Il la recherche, se heurtant partout à la mauvaise volonté et à l'opacité de ses interlocuteurs. Comme avec elle il s'était toujours senti épié, surveillé, il en arrive à formuler les hypothèses les plus folles : cette Leila appartiendrait à une sorte de harem clandestin et son maître — ou alors ne serait-ce qu'un mari tyrannique — serait ce gros homme à lunettes noires, toujours accompagné de deux danois immenses, qu'il a vu partout où il a été avec elle. Il la retrouve par hasard. Elle l'emmène dans sa grande voiture blanche, à peine a-t-elle le temps de lui dire quelques phrases confuses, à un tournant de la route surgit un des danois : embardée, accident, l'homme est à peine blessé, mais la femme est morte. Pour l'homme, l'enquête continue, le mystère demeure entier. Dans sa tête, et en reparcourant les lieux où il avait été avec elle, il recommence tout cet itinéraire sentimental. Rien ne s'éclaircit. Il découvre une voiture identique à celle de Leila, l'achète, part sur la route. A un virage surgit le deuxième danois : accident, l'homme est tué. A l'avant d'un bateau voguant sur le Bosphore, Leila éclate de rire.

***

Ceci est une façon de raconter *L'Immortelle*. Ce n'est pas la seule et ce n'est pas sans doute la meilleure, mais c'est la plus simple. « Motif » plus que sujet avons-nous dit. En effet. Faut-il rappeler ce truisme : l'une des caractéristiques de l'art moderne est de ne plus être spécifiquement anecdotique ? Faut-il rappeler que ce que Manet a exécuté dans son *Maximilien*, ce n'est pas Maximilien, mais la signification du *Trois Mai* de Goya et que c'est là que commence la peinture moderne ? « *La fin dont l'acuité de la vision n'est que le moyen,* écrit Malraux, *c'est la transformation des choses en un univers plastique autonome, cohérent et particulier.* » Malraux a encore raison quand il dit du cinéma qu'il devient un art « *lorsqu'il cesse d'être la photographie du théâtre pour devenir l'expression privilégiée de la fiction* », mais il se trompe quand il lui assigne comme but ultime de prendre le relais des arts traditionnels débarrassés de l'anecdote pour devenir « le raconteur d'histoires » de l'époque de la peinture abstraite et de la musique sérielle, car c'est limiter singulièrement un moyen d'expression que rien ne sépare des autres, si ce n'est, sur un plan extra-artistique, les lourdes servitudes du négoce.

Cette digression pour dire que juger de *L'Immortelle* ce n'est pas juger de son « histoire » et que, comme Robbe-Grillet vient de le dire : « *Il faut perdre l'habitude de croire qu'il y a une réalité extérieure à laquelle un film se réfère : ici le film* EST *cette réalité, la seule.* » En d'autres termes chercher à reconstituer le déroulement logique de *L'Année dernière à Marienbad* ou de *L'Immortelle,* à « dater » l'un ou l'autre par la couleur d'une robe ou la présence d'un pansement, c'est se demander ce que fait le laboureur dans la *Chute d'Icare* de Brueghel.

***

Ce qui me paraît le plus important et le plus nouveau dans ce film c'est que le labyrinthe de sa structure tente de nous donner le premier équivalent cinématographique d'un « temps mental ». Un temps qui est perpétuellement au « présent ». Il ne s'agit ni de

retours en arrière ni d'incursions en avant, il s'agit de ce qui se passe dans la tête d'un monsieur debout devant une fenêtre et qui pense à une femme qu'il a aimée, pensée qui, dans le temps et l'espace, ne peut être ni continue, ni logique, ni chronologique, ni certaine et qui chemine avec ses trous, ses blancs, ses défaillances, ses erreurs d'interprétation, ses phantasmes, ses mensonges même, conscients ou non. Le fait que Robbe-Grillet laisse latitude dans cet essai à une autre *option* : la femme n'aurait pas existé et l'homme imagine qu'il l'a rencontrée, aimée, qu'elle est morte... etc., ne change rien à la clarté que la grille générale projette sur l'œuvre. Si ce sont des explications que les gens cherchent, il n'en manque pas. Par exemple : pourquoi N (lui) ne joue pas comme A (elle) et A pas comme les autres ? Robbe-Grillet répond : *« Lui n'est pas un héros de cinéma au sens habituel, c'est un narrateur qui se raconte à lui-même une histoire : il a donc à l'écran cette gêne que nous avons vis-à-vis de nous-mêmes... c'est aussi pour cela qu'il est souvent en état de « faux raccord »..., etc. « Elle » n'est pas réelle. Elle est représentée, imaginée par lui. Donc parfois vivante, parfois en train de se figer dans son souvenir... quant aux autres, ils sont en principe des personnages au sens ordinaire du terme, mais ils sont parfois aussi touchés par la pétrification du souvenir, quand ils sont mêlés de trop près à Elle.* » Et ainsi de suite pourrait-on expliquer sous tous les angles non pas le « pourquoi » du film, mais le « comment ». Le comment Robbe-Grillet a choisi tel procédé, telle forme de découpage, tel style d'image... etc. Mais l'important est ailleurs. Robbe-Grillet explique souvent que l'art moderne est dans une phase où chaque œuvre est une recherche qui finit par se détruire elle-même et que c'est pourquoi le *Paris nous appartient* de Rivette est l'œuvre la plus significative et la plus résolument moderne du nouveau cinéma. Si l'on voulait bien réfléchir un peu aux CAHIERS, au lieu d'épingler aux murs des photos de Sylvie Vartan en affirmant que le cinéma « à hauteur d'homme » de Hawks est une fois pour toutes le fin du fin du septième art (je n'ai rien contre Hawks qui est un des plus grands du cinéma contemporain, mais dont l'œuvre ne saurait assigner un terme), on s'apercevrait peut-être qu'il ne s'agit pas d'aimer ou de ne pas aimer *L'Immortelle*, non plus que de savoir si l'on s'y est ennuyé ou distrait, mais d'apprécier les voies nouvelles ainsi défrichées.

***

Deux brèves remarques encore sur le plan polémique. Ceux-là même qui furent sévères pour *Marienbad*, et dont la sévérité ne fut tempérée que par la prudence devant le succès de snobisme et le Lion d'Or Vénitien, condamnent aujourd'hui *L'Immortelle* au nom de *Marienbad*, sans se rendre compte que, si les deux entreprises diffèrent en plus d'un point, leur démarche est identique et identique leur valeur de novation. Oui, mais... reprennent les détracteurs, oui mais dans *Marienbad* le « charme » passe, il y a le talent de Resnais. Sans revenir sur le fait que les détracteurs de *Marienbad* le condamnaient à l'époque au nom d'*Hiroshima* qu'ils avaient jadis condamné au nom de... etc., cela reviendrait à dire que ceux qui défendent aujourd'hui *Marienbad* le feraient pour ses prestiges formels : beauté et luxe du cadre baroque, richesse des robes, smoking des figurants, impression de passer un week-end dans un hôtel de luxe, bref pour tout ce côté bien poli qui peut en faciliter l'accès et non pour les difficultés qui en constituent pourtant l'apport principal. Corollaire de l'argument : c'était grâce à Resnais que ça « passait », que Robbe-Grillet retourne à ses écritoires « Les vaches seront bien tournées » ! (Laurent-Bost dixit avec une exquise élégance de pensée et de forme). Cet argument, Resnais en fait justice lui-même en disant dans le même hebdomadaire (L'EXPRESS) pourquoi il aime *L'Immortelle* : « *Le cinéma n'est en aucune manière le domaine réservé de spécialistes et de techniciens en état de grâce.* » Et d'appeler aux caméras Michaux, Gracq et Mandiargues...

Le dossier de presse de ce film mérite d'ailleurs d'être soigneusement conservé. Dans dix ans il fera rire encore... mais plus aux dépens du film, et je gage qu'Aubriant regrettera un jour, lui qui a défendu tant de bons films, d'avoir écrit que Robbe-Grillet a voulu donner une suite aux aventures du Sapeur Camembert, arrivant ainsi, dans la même phrase, à insulter à la mémoire de l'admirable Christophe qu'il choisit comme exemple de ridicule et à prendre vis-à-vis de Rob-

be-Grillet l'attitude du critique académique de 1913 déclarant devant une toile cubiste que sa concierge en ferait autant.

***

S'il ne m'avait pas fallu autant de lignes pour dénoncer d'abord le scandale d'un certain aveuglement, je pourrais commencer maintenant la vraie étude de *L'Immortelle* et souligner d'abord un élément capital : sa conception musicale... je finirai donc par ce quoi j'aurais dû commencer (s'il n'avait fallu d'abord agiter le chasse-mouches), par une citation de Maurice Le Roux qui aurait servi d'introduction à cette étude : « *Depuis* Hiroshima *et surtout avec* L'Immortelle, *il semble que l'art lyrique contemporain ouvre sur quelque chose qui n'est plus fragmentaire ; grâce à ce film, nous sommes en train de découvrir des ensembles cohérents qui désormais diffèrent fondamentalement d'un cinéma-art de divertissement, conception tout à fait valable du reste. Appelons-les : spectacles musicaux, nouveaux opéras, films-opéras... en tout cas il s'agit d'un art audio-visuel de méditation dont la structure est musicale.* »

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Si nos brechtiens...

OPHELIA, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol et Martial Matthieu. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Interprétation :* Alida Valli, Juliette Mayniel, André Jocelyn, Claude Cerval, Robert Burnier, Pierre Vernier, Jean-Louis Maury, Serge Bento, Liliane David, Sacha Briquet. *Production :* Boréal Film, 1962. *Distribution :* Lux.

LANDRU, film français en Eastmancolor de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol et Françoise Sagan. *Images :* Jean Rabier. *Décors :* Jacques Saulnier. *Interprétation :* Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Hildegarde Neff, Juliette Mayniel, Stéphane Audran, Denise Provence, Françoise Lugagne, Catherine Rouvel, Giselle Sandré, Jean-Louis Maury, Raymond Queneau, Jean-Pierre Melville, Marie Marquet. *Production :* Rome Paris Films, 1963. *Distribution :* Lux.

Les auteurs de la jeune école ont aisément trouvé leurs places, et au gré de ses propres goûts, chacun, dans l'éloge comme dans le blâme, ne se nuance, ni ne doute le moins du monde : Godard est tenu ici ou là, avec la même assurance, pour un imposteur ou pour un génie. Mais Chabrol ? J'ai vu de ses plus fervents et orthodoxes défenseurs, à l'issue de projections, ne point cacher leur déception, parfois leurs reproches. En tout cas, leurs mines annonçaient clairement qu'ils se sentaient lésés. Il arrive par contre aux plus acharnés détracteurs de reconnaître, après diverses précautions oratoires, dans tel ou tel film une « *qualité mineure* » qui, si on les forçait à plus de logique, ne leur apparaîtrait point si mineure.

Et jusqu'aux fluctuations commerciales de ses films témoignent du malaise où sont la plupart d'accepter Chabrol globalement : chacun sait comment un gros succès public vient sauver *in extremis* une impressionnante série d'échecs.

Je n'hésiterai pas pour ma part à ajouter cet *inconfort* aux vertus personnelles de Chabrol : si ses défauts sont, autant que ses qualités, constitutifs de sa personnalité (cf. *Ophélia*), la gêne qu'il provoque fait partie de son propos, est parfois son propos.

***

D'une façon générale, la Nouvelle Vague a plus brillé jusqu'ici par la recherche d'un nouveau lyrisme que par l'invention de personnages, à quoi, par contre, se reconnaît la littérature romanesque du XIXe siècle. Claude Cha-

brol est le seul aujourd'hui en France, à organiser un cinéma en grande partie fondé sur la création et l'animation de caractères — son modernisme, nous le verrons, se situant sur un autre plan. A vrai dire, les cas particuliers le sollicitent davantage que ceux, plus quotidiens, dont le néo-réalisme italien, par exemple, fit sa pâture, et c'est en ce sens qu'il faut entendre ce que dit Chabrol lorsqu'il affirme aimer par-dessus tout le cinéma expressionniste : ce qu'il aime en lui, c'est l'excès qui anime les personnages. (Ainsi, dans le roman, Grandet, Rastignac, Rubempré, témoignent autant, sinon plus, par leurs démesures, sur la société dont ils sont à la fois les produits et les moteurs, que telle ou telle autre figure moins typée).

Encore faut-il s'entendre sur la nature de ces cas d'exception ; ce qui séduit Chabrol au point de lui masquer souvent d'autres possibilités dramatiques, c'est l'analyse clinique, volontiers outrée (sinon complaisante) des *mentalités*. Mises à part les quelques rares figures normales, qui ne sont là que pour servir de faire-valoir aux autres — ce qui explique leur insignifiance ou leur mièvrerie (Charles Belmont dans *Les Godelureaux* ou Juliette Mayniel dans *Ophélia*) ces personnages sont tous, à un niveau ou à un autre, volontairement ou non, des *exclus*, soit aliénés psychologiquement ou socialement (*Les Bonnes Femmes*), soit pathologiquement (Jocelyn dans *A double tour*), soit s'aliénant par le jeu d'une imagination entraînée à contre-courant d'une réalité posée par eux comme intolérable (Jacques Charrier dans *L'Œil du Malin*, Jocelyn dans *Ophélia*).

Aliénation liée à l'idée de *destruction*. Car ces personnages sont :

1) détruits : Clotilde Joano dans *Les Bonnes Femmes*.

2) destructeurs-détruits : Jocelyn dans *A double tour* et *Ophélia*, Charrier dans *L'Œil du Malin*.

La dialectique du destructeur et de la chose détruite s'articule à partir du sentiment de la part du premier, d'une chose inacceptable, et qui varie selon les cas : pour le Jocelyn d'*A double tour*, c'est l'apparence de la beauté. Pour le Brialy des *Godelureaux*, l'apparence de l'injustice. Pour le Charrier de *L'Œil du Malin* et le Jocelyn d'*Ophélia*, l'apparence du bonheur.

Chaque fois que l'aliénation a ainsi délimité son objet, elle devient *jeu*. Les personnages passent alors de l'impression d'avoir été joués (passivité) au rôle d'acteurs (activité).

Mais comment Chabrol amène-t-il ces personnages de l'idée qui les commande à la vie ? Si la précision avec laquelle il les caractérise frise volontiers l'excès ou la caricature, cela renvoie à deux tendances de la vision de l'acteur : la caricature-jeu (c'est-à-dire choisie : les personnages de Brialy dans *Les Cousins* et *Les Godelureaux*) et la caricature-aliénation (c'est-à-dire subie : *Les Bonnes Femmes*). D'où les deux pôles de la dramatisation chabrolienne, qui sont, nous y reviendrons à propos d'*Ophélia*, la *dérision* et la *tragédie*.

De toute façon, les personnages chabroliens, qu'ils soient joueurs ou *joués*, sont des *spectacles*. Dès lors, cette théâtralisation extrême qui leur est souvent *reprochée devient* (et c'est par là qu'est rejoint aussi l'expressionisme) un moyen d'*analyse :* toutes les données de la mise en scène s'unissent en une esthétique et une morale du scalpel — suprêmement refroidissante, l'échec commercial des *Bonnes Femmes* n'est pas à rechercher ailleurs. Le traitement du geste établit une distance égale entre l'auteur et ses personnages, entre les personnages et le spectateur. Le sens n'est plus tout à fait dans ce qu'on voit, mais, pourrait-on dire, *à côté*. De même pour le dialogue. Le texte (qu'il soit de Gégauff ou de Sagan ne change rien à l'affaire) devient une sorte de *matière vocale* dont la diction dévoile une signification différente que celle des mots employés. Ce pour quoi il est absurde de reprocher la vulgarité ou le côté boulevard des dialogues utilisés par Chabrol, la convention du dialogue étant détruite au même titre que les autres conventions dramatiques.)

L'irréalisme théâtral débouche donc ainsi sur un réalisme critique d'une part, sur une critique de l'apparence d'autre part : d'où la figure-mère de tous les films de Chabrol, concrétisée par le gag de la poussette dans *Les Godelureaux*, et qui constitue la charnière du film. Cette figure commande tantôt le film dans son ensemble, tan-



Liliane David, Sacha Briquet et Serge Bento, dans *Ophélia*, de Claude Chabrol.

tôt une scène isolée, ce qui accuse la déroute du spectateur traditionnel, renvoyé sans ménagements de l'identification au jugement et du jugement à l'ignorance (cf. *Ophélia*).

C'est en cela que Chabrol, classique en ce qui concerne une certaine épaisseur romanesque de ses caractères, rejoint tout un courant plus moderne qui tire sa force de l'ambiguïté, et de la force avec laquelle cette ambiguïté est posée.

Mais venons-en à l'illustration de ces théories générales. Quand elle n'est pas celle de Webern, de Fautrier, de Char ou de Mizoguchi, la perfection est ennuyeuse. Ces œuvres ont effacé leurs traces ou leur facture dans la plénitude totale qui les distingue et sans doute les élève au-dessus des autres œuvres contemporaines. La beauté ici est inséparable de cette perfection, maîtrise des sens et de l'intelligence. Mais d'autre part, l'art moderne depuis Goya a estompé la notion de beauté, à plus forte raison aujourd'hui celle de perfection. L'important n'est plus que l'œuvre soit achevée, ni belle — notions classiques, mais qu'elle *existe*, qu'elle soit le témoin d'une inquiétude, d'une volonté ou d'un combat. C'est pourquoi, au cinéma comme ailleurs, à côté des chefs-d'œuvre ronds et lisses comme un œuf, il existe au moins deux passionnantes catégories de films *ratés*.

1) *Les films ratés et sublimes : La Terre des Pharaons, Montparnasse* 19, *Une femme est une femme. Ratés* parce qu'ils atteignent de tels sommets qu'il y allait peut-être de leur existence et de leur salut mêmes de ne pas s'y

maintenir. Dans un certain sens, ces films sont les plus beaux des films.

2) *Les films ratés d'auteur.* Œuvres capitales, parce qu'elles nous apprennent en quoi les autres films sont réussis, œuvres plus accessibles aussi, et qui jouent souvent le rôle de clefs. *Ophélia* est de ceux-là.

Car *Ophélia*, entend-on dire ici et là, est un film assez décevant, et sans doute en effet y a-t-il quelque distance entre la force un peu théorique du sujet et sa réalisation. Diverses raisons en sont causes, parmi lesquelles un décor (celui du château) qui n'est pas celui initialement prévu par Chabrol, certaines faiblesses aussi sur des acteurs dont la déformation caricaturale coupe par trop les ponts, par instants, avec la crédibilité du récit (Cerval). Cependant, dans l'optique de la continuité de l'œuvre de Chabrol, qui nous occupe ici, je le tiens pour essentiel, à tel point que sa nécessité, pour l'auteur, en masque aisément, à mon avis, les manques. Certes, ce sujet longtemps chéri, le réalisateur l'a peut-être doué de vie trop tard et l'exaltation ancienne, à plus d'un endroit, laisse percer la lassitude ; mais *Ophélia* a le mérite de faire porter notre attention avec plus de précision, justement, sur quelques clefs chabroliennes. Parmi lesquelles :

Hitchcock. Que Chabrol ne répète pas, ce que laisse entendre une critique superficielle, mais dont il se sert à des fins personnelles ; ainsi *Ophélia*, contrairement aux apparences, est-il peut-être plus une subtile dissertation sur *Vertigo* que sur Hamlet. Dissertation qui, par le jeu de l'imaginaire, inverse d'ailleurs les éléments fournis par Hitchcock.

Hitchcock usait de l'imagination de son personnage pour faire éclore un monde fantastique, dont l'irréalité était le fruit d'une lente cristallisation poétique, d'une sublimation. Chabrol expose aussi une cristallisation, mais une cristallisation *noire*, inversée, plus cancer qui détériore et ronge les apparences que rameau de Salzbourg.

Et le personnage de Jocelyn illustre ce que nous disions plus haut du dérisoire et du tragique. Il est le personnage chabrolien par excellence parce que :

1) Exclu, ce qu'accuse parfois trop visiblement la mise en scène : séparé des autres au sortir de l'église, quittant la route pour marcher dans les champs, les grilles closes, etc.

2) Ne supportant pas l'apparence de l'ordre autour de lui et se donnant des justifications morales.

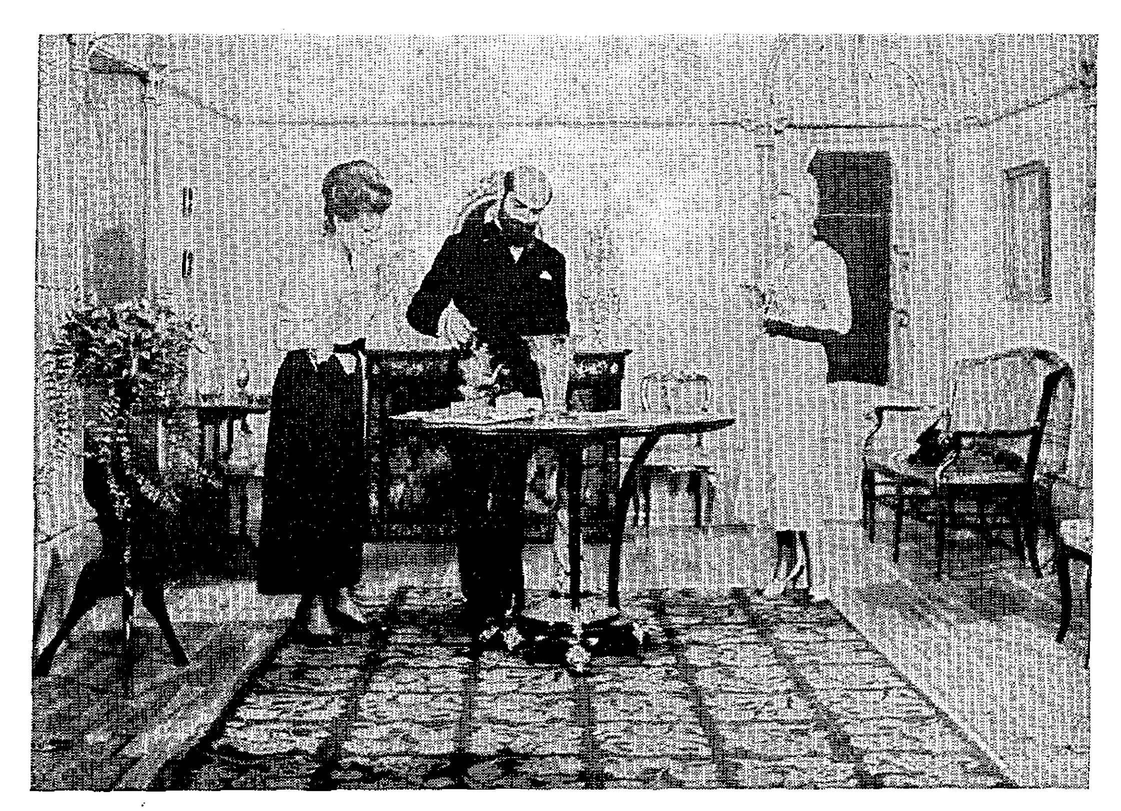
3) Destructeur (toutes les scènes de rapports).

« *Les gens confondent toujours les choses avec leur apparence* », dit-il, mais le gag de la poussette des *Godelureaux* se développe ici jusqu'à devenir tout le film, qui est un *gag tragique*.

Un des mérites de Chabrol est d'oser pousser jusqu'au bout certains principes de la subjectivité de ses héros. « *Si Faulkner fait écrire la première partie du « Bruit et la Fureur » par un idiot*, dit-il, *pourquoi ne ferais-je pas raconter un film entier par un minable ?* » (*L'Œil du Malin*). *Ophélia*, qui est le drame d'un individu incapable d'accepter les choses telles qu'elles sont, reprend cette idée. Pour le personnage de Jocelyn, il existe deux catégories, qui à la fois l'enferment et lui servent de bouclier : celle de la sublimation dramatique, tragique et shakespearienne, et à l'opposé, celle du dérisoire, du guignol, du grotesque (dont le film à l'intérieur du film, traité en burlesque, donne la mesure). Entre les deux, rien. Aussi, en regard de ces excès, le personnage de Juliette Mayniel apparaît-il forcément mièvre, alors que, seul à ne pas changer, il représente la simplicité. Le film conte ainsi le douloureux voyage d'une âme compliquée vers les choses telles qu'elles sont.

Chabrol ayant ainsi tour à tour été réaliste critique social dans *Les Bonnes Femmes*, critique de l'apparence dans *Les Godelureaux*, de l'apparence et de l'imaginaire dans *Ophélia*, était mûr pour le réalisme critique *historique* de *Landru*, ce pour quoi, peut-être, il est le plus fait.

Car, si l'on veut bien excepter l'irréalisme délirant des péplums à petit ou à gros budget, il existe au moins deux manières de traiter un film historique : la première est celle de Rossellini, dans *Vanina Vanini* et *Viva l'Italia*, qui tend à faire de nous les contemporains de l'histoire qui se dévoile sous nos yeux, par le sentiment de *l'actualité* que tout l'art de la mise



Denise Provence, Charles Denner et Michèle Morgan dans *Landru.*

en scène fait alors prédominer sur celui de la reconstitution. Il s'agit là au fond de néo-réalisme historique.

La seconde, celle de *Landru,* ne méconnaît pas les pouvoirs de la reconstitution, bien au contraire. Et il n'est pas étonnant que Chabrol, qui misa toujours sur les vertus de la reconstitution, la fasse intervenir de façon plus évidente encore lorsqu'il s'agit d'un sujet où Histoire et Mythe sont étroitement liés.

On pouvait peut-être craindre que de la rencontre avec un pareil scénario, le film de *genre* ne triomphât du film d'*auteur :* l'intelligence du traitement critique a triomphé de toutes les craintes. Le côté entomologiste de Chabrol trouve ici une justification presque morale : il a réussi à la fois à nous présenter le document (qu'importe si reconstitué, puisque plus honnête et convaincant, par ce biais, que tel film de montage à l'apparence plus humble) et le jugement sur ce document. L'honnêteté consiste ici à ne pas, un instant, chercher à nous faire croire que nous sommes les contemporains de Landru. Le spectateur garde toujours présent à l'esprit que c'est un film de 1962 et les procédés de distanciation employés par Chabrol dans ses précédents films prennent ici tout leur poids : la conscience d'assister à un spectacle justifie cet étonnant plan général qui est une scène de théâtre sans profondeur de champ, la caméra constituant le quatrième mur du décor. De même, la couleur, les contrepoints sonores de *bel canto,* les clins d'yeux du dialogue coupent les ponts à toute velléité d'identification et n'en rendent que plus admirables les ruptures de ton.

Le tour de force de Chabrol a surtout été, utilisant de tels moyens, de ne pas déshumaniser son film jusqu'à la fable. Je veux dire qu'il a su obtenir une vérité, une émotion, malgré l'arbitraire des conventions utilisées, et si nos brechtiens étaient plus lucides en ce qui concerne le septième art...

Jean-André FIESCHI.

L'abondance des matières nous contraint à reporter à notre prochain numéro les critiques de 14-18, *Lawrence d'Arabie*, les notes sur *Un goût de miel*, *L'Enfer est pour les héros*, *Il Posto*.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 13 MARS AU 9 AVRIL 1963

10 FILMS FRANÇAIS

Ballade pour un voyou, film de Jean-Claude Bonnardot, avec Laurent Terzieff, Hildegarde Neff, Philippe Noiret, Michel Vitold, Daniel Emilfork, Michel de Ré, Etienne Berry. — Idéale illustration des complexes intellectuels paralysant nombre de cinéastes. Afin de « transcender » le bidonisme du suspense (un mauvais garçon transporte une valise mystérieuse et explosive pour le compte d'espions résolus à faire trépasser le passeur, la mission accomplie...), Bonnardot astique la psychologie, lustre l'insolite, taille et retaille son montage, feint de sous-entendre beaucoup à propos des forces occultes qui mènent le monde, et ne montre jamais rien. La recherche visuelle, louable en soi, tourne à vide.

L'Immortelle. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze, dans ce numéro, page 54.

Le jour et l'heure, film en Scope de René Clément, avec Simone Signoret, Stuart Whitman, Geneviève Page, Michel Piccoli, Reggie Nalder, Pierre Dux. — Prise de conscience politique et découverte de la vraie amour par une bourgeoise française à la fin de la guerre 39-45. Clément, incapable de recréer la poésie du manichéisme et des sentiments forts, brille par l'absence de cœur mais aussi par le manque de logique interne. C'est trop pour un seul film.

Mélodie en sous-sol, film en Scope d'Henri Verneuil, avec Jean Gabin, Alain Delon, Viviane Romance, Carla Marlier, Maurice Biraud, Georges Wilson, Germaine Montero. — Coup dur pour Verneuil et Gabin : est sorti le même mois un film d'ambition tout aussi « commerciale », et bien mieux réussi, plus « moderne », sur le même sujet (*Rififi à Tokyo* raconte en effet, comme un film français sur trois, la préparation et l'exécution d'un « casse »). Charles Vanel y surclasse aisément le maître Jean dans son rôle habituel de gangster de luxe, plus homme du monde que nature. Unique avantage dans la paresse du Verneuil : Alain Delon a réussi le tour de force de ne pas jouer dans la plupart des scènes où figure Gabin.

Procès de Jeanne d'Arc. — Voir articles de Paul Vecchiali, Claude Beylie, Jean-Louis Comolli et Jacques Rivette, dans ce numéro, page 35.

La Prostitution, film de Maurice Boutel, avec Etchika Choureau, Evelyne Dassas, Alain Lionel, Rita Cadillac, Gabrielle Robinne. — Aussi incroyable que cela paraisse, Boutel s'est refusé les facilités du cinéma cochon à la française, et avec une austérité qui n'a d'égale que son manque d'imagination, il a voulu traiter le « sujet ». Mais le Malin veillait, et cette relation — plate comme un trottoir, évidemment — des monotones aventures de la Justine moderne tourne en définitive à l'apologie drolatique de la prostitution, tant la gent féminine y fait assaut de niaiseries.

Rififi à Tokyo, film de Jacques Deray, avec Charles Vanel, Karl-Heinz Boehm, Michel Vitold, Barbara Lass, Keiko Kishi. — Echappe brillamment à la plupart des pièges et

conventions qui guettent le French Jungle Style. Le parti pris rigoureusement chronologique, joint à de nombreuses ellipses boetticheriennes, lui donne l'aspect séduisant d'un puzzle objectif et sans solution.

Seul... à corps perdu, film de Jean Maley, avec Giselle Pascal, Yves Massard, Gérard Séty, Paulette Dubost, Jean Tissier. — « Policier » à la française, factice et miteux.

Vénus impériale, film en Scope et en couleurs de Jean Delannoy, avec Gina Lollobrigida, Stephen Boyd, Raymond Pellegrin, Micheline Presle, Gabriele Ferzetti, Massimo Girotti. — Portrait, à l'encre sympathique, de Pauline Bonaparte. Dans le genre, Monoprix ferait mieux et moins cher. Philippe Hériat, dialoguiste, se prend pour Henri Jeanson, tandis que Delannoy brigue les lauriers de Léo Joannon. Terrifiant collage.

Le voyage à Biarritz, film en Scope de Gilles Grangier, avec Fernandel, Arletty, Rellys, Michel Galabru, Catherine Sola, Jacques Chabassol. — Ou les rêveries d'un chef de gare, d'après une pièce fossilisée de Jean Sarment. Escroquerie supplémentaire, on ne voit pas Biarritz.

6 FILMS AMERICAINS

Cabinet of Caligari (*Le Cabinet du docteur Caligari*), film en Scope de Roger Kay, avec Dan O'Herlihy, Glynis Johns, Dick Davalos, Lawrence Dobkin, Constance Ford. — Du premier *Caligari* on n'a retenu que le titre et l'explication imposée par le producteur : « tout ceci est le produit de l'imagination d'un fou ». La sauce « psychanalyse » agrémente donc ici l'art de terroriser, avec quelle timidité, les jeunes femmes. Mais la seule personne au monde capable de frémir vraiment à cette projection, c'est Lotte Eisner !

Hell Is for Heroes (*L'Enfer est pour les héros*). — Voir note dans notre prochain numéro.

It's only Money (*L'Increvable Jerry*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Lady Godiva (*Par la chair et par l'épée*), film en couleurs d'Arthur Lubin, avec Maureen O'Hara, George Nader, Victor McLaglen, Rex Reason. — De cœur avec tous les habitants de Coventry, nous nous sommes refusés à contempler le déshonneur de cette noble dame et nous avons fermé les yeux durant toute la projection. Nous tenons de source autorisée, cependant, que le cheval de Lady Godiva est assez beau.

The Spiral Road (*L'Homme de Bornéo*), film en couleurs de Robert Mulligan, avec Rock Hudson, Burl Ives, Gena Rowlands, Geoffrey Keen. — Interminable et soporifique histoire de la conversion d'un esprit fort, toubib par surcroît. Mulligan est d'abord englouti par les mythes tentaculaires de la religiosité bourgeoise et de la sacro-sainte médecine, mais il se reprend et sauve le final en renchérissant sur le délire du scénario.

Thunder over the Plains (*La Trahison du capitaine Porter*), film en couleurs d'André de Toth, avec Randolph Scott, Lex Barker, Phyllis Kirk, Charles Mac Graw, Henry Hull. — Au Texas après la guerre de Sécession, le capitaine Porter, un texan, appartient à l'armée d'occupation nordiste. Les drames de conscience posés par la pacification et le respect de l'ordre ne lui causent pas, heureusement, de tourments qu'un Colt 45 ne saurait aider à résoudre. C'est très pur (dans le style des westerns d'il y a dix ans), carré, solide, et de Toth y fait preuve d'un sens de la nature assez surprenant.

Two for the Seesaw (*Deux sur la balançoire*). — Voir note dans notre prochain numéro.

6 FILMS ITALIENS

Il disordine (*Le Désordre*), film en Scope de Franco Brusati, avec Sami Frey, Louis Jourdan, Antonella Lualdi, Tomas Milian, Renato Salvatori, Jean Sorel, Susan Strasberg, Alida Valli, Georges Wilson, Curd Jurgens. — Très pâle succédané de *La dolce vita*. Une fois pour toutes, si la corruption des « hautes sociétés » se borne à ce que l'on nous en divulgue dans ce genre de film, nous voulons bien croire qu'elles sont près de leur disparition, par manque d'audace et de férocité, à l'image des tendres géants herbivores de la préhistoire...

Le italiane e l'amore (*Les Femmes accusent*), film de Cesare Zavattini, réalisé par Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Francesco Maselli, Gianvittorio Baldi, Nelo Risi, Giulio Questi, Carlo Musso, Marco Ferreri, Florestano Vancini. — Consternant ramassis de platitudes sur la condition sentimentale et sexuelle de la femme italienne. Sketches trop courts, schématiques, souvent laids et d'une cocasserie parfois involontaire. Esthétique périmée et bâtarde, qui contraste avec les efforts des Rosi et De Seta. Palme de l'originalité à Carlo Musso qui, pour montrer la fameuse incommunicabilité du couple, jette le mari dans les bras d'un homophile.

Maciste alla corte del Gran Kan (*Le Géant à la cour de Kublai-Kan*), film en couleurs de Riccardo Freda, avec Gordon Scott, Yoko Tani. — Spécialement conçu et réalisé pour nous ôter la moindre envie de consacrer un numéro spécial à Riccardo Freda.

Le 7 fatichi di Ali Baba (*Les Dernières Aventures d'Ali Baba*), film en Scope et en couleurs d'Emimmo Salvi, avec Rod Flash, Bella Cortez, Furio Meniconi. — Ali Baba n'a jamais inspiré de chef-d'œuvre au cinéma, mais cela ne décourage pas les scénaristes italiens qui déjà brodent des « suites ». Ici, le héros, complice des quarante voleurs, se démène comme dans un film de cape et d'épée à l'américaine. La comparaison s'arrête là.

Il segno di Zorro (*Le Signe de Zorro*), film en Scope et en couleurs de Mario Caiano, avec Sean Flynn, Danielle de Metz, Gaby Andreu, Folco Lulli. — Le fade et ennuyeux Sean Flynn continue de faire se retourner dans sa tombe le bel Errol, son père. D'une remarquable nullité technique.

La storia di San Michele (*Le Livre de San Michele*), film en Scope et en couleurs de Giorgio Capitani et Rudolf Jugert, avec O.W. Fisher, Rossana Schiaffino, Maria Mahor, Valentina Cortese, Balpêtré. — Avec un sérieux imperturbable est mise en images la littéraire et cabotine autobiographie d'Axel Munthe. On cherche en vain l'intérêt et la signification de cette suite de « tableaux vivants ». Signalons que le choléra, via la sacro-sainte médecine, tient une place importante dans ce film. A fuir comme la peste.

3 FILMS ANGLAIS

Lawrence of Arabia (*Lawrence d'Arabie*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Scotland Yard Takes Its Revenge (*Scotland Yard prend sa revanche*), film de Gérard Glaister, avec Bernard Lee, Lindon Brook, Finlay Currie, Jennifer Daniel. — « Dans la tradition d'Edgar Wallace », dit la publicité. Mauvais héritier, Glaister ne retrouve que caricaturalement ce ton romanesque dont la convention, jointe à un emploi magique des objets (ici, par exemple, une clé argentée), faisait tout le prix.

Tarzan Goes to India (*Tarzan aux Indes*), film en Scope et en couleurs, de John Guillermin, avec Jock Mahoney, Mark Dana, Jai, Simi. — Ou la version en « comics » des *Racines du Ciel* : Tarzan lutte contre les édificateurs d'un barrage, pour sauver de la noyade quelques centaines d'éléphants. Pourquoi faut-il que la poésie du tarzanisme ne touche jamais ceux-là mêmes qui devraient s'estimer honorés par une telle « commande » ? Aucune adaptation cinématographique n'a encore égalé la richesse des ouvrages de Burroughs ni la somptuosité baroque des sublimes illustrations de Hogarth.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 F (Etranger : 0,25 F de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	17 F	France, Union Française	33 F
Etranger	20 F	Etranger	38 F

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1963.